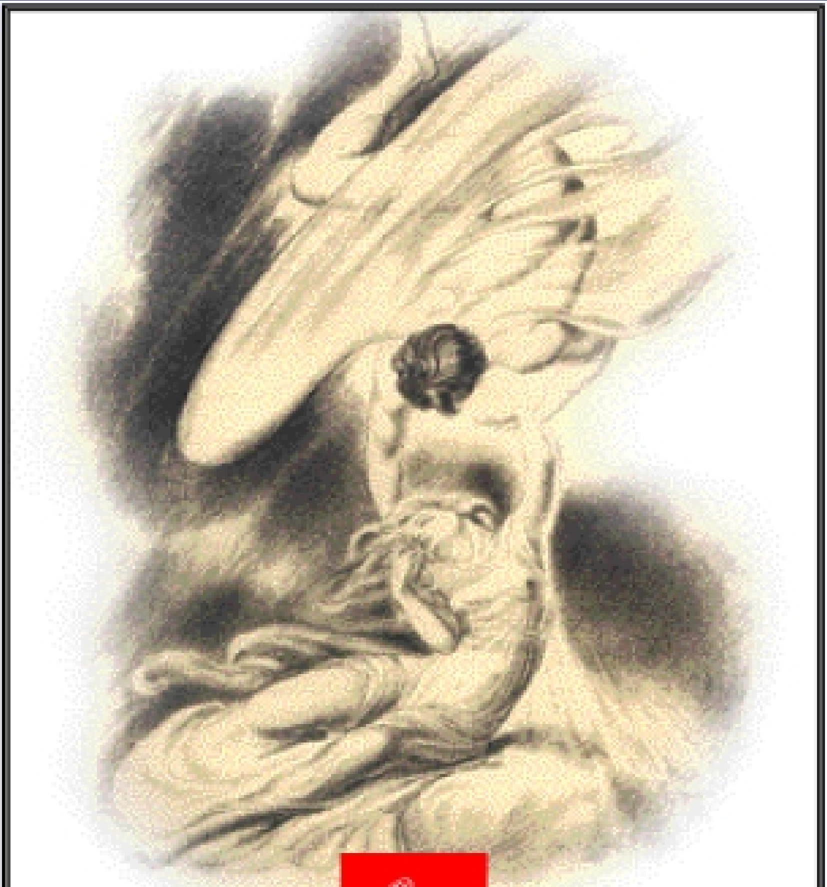
biblioteca școlarului

MIHAI EMINESCU

LUCEAFĂRUL



Litera Internațional

biblioteca școlarului

Mihai
EMINESCU

LUCEAFĂRUL

ANTUME

Litera
INTERNAŢIONAL
BUCUREŞTI — CHIŞINĂU

REFERINŢE ISTORICO-LITERARE

Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihail Eminescu. De la d-sa cunoaştem mai maulte poezii publicate în „Convorbiri literare“, care toate au particularităţile arătate mai sus, însă au şi farmecul limbajului (semnul acelor aleşi), o concepţie înaltă şi pe lângă aceste (lucru rar între ai noştri) iubirea şi înţelegerea artei antice.

Titu MAIORESCU, Direcţia nouă în poezia şi proza română, în „Convorbiri literare“, V, 1871—1872, nr. 6—7.

Tânăra generaţie română se află astăzi sun influenţa operei poetice a lui Eminescu.

Se cuvine dar să ne dăm seama de partea caracteristică a acestei opere şi să încercăm totdeodată a fixa individualitatea omului care a personificat în sine cu atâta strălucire ultima fază a poeziei române din zilele noastre.

Pe la mijlocul secolului în care trăim, predomnea în limba şi literatura română o tendenţă semierudită de latinizare, pornită din o legitimă revendicare naţională, dar care aducea cu sine pericolul unei înstrăinări între popor şi clasele lui culte. De la 1860 încoace datează îndreptarea; ea începe cu Vasile Alecsandri, care ştie să deştepte gustul pentru poezia populară, se continuă şi se îndeplineşte prin cercetarea şi înţelegerea condiţiilor sub care se dezvoltă limba şi scrierea unui popor. Fiind astfel câştigată o temelie firească, cea dintâi treaptă de înălţare a literaturii naţionale, în legătură strânsă cu toată aspirarea generaţiei noastre spre cultura occidentală, trebuia neapărat să răspundă la două cerinţe: să arăte întâi în cuprinsul ei o parte din cugetările şi simţirile care agită

deopotrivă toată inteligenţa europeană în artă, în ştiinţă, în filosofie; să aibă, al doilea, în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă acestei amplificări.

Amândouă condiţiile le realizează poezia lui Eminescu în limitele în care le poate realiza o poezie lirică; de aceea Eminescu face epocă în mişcarea noastră literară.

Care a fost personalitatea poetului?

Viaţa lui externă e simplă de povestit, şi nu credem că în tot decursul ei să fi avut vreo întâmplare dinafară o înrâurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost şi ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie fiinţă încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franţa, şi nu în Austria şi în Germania; ar fi moştenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puţină avere; ar fi fost aşezat în ierarhia statului la o poziţie mai înaltă; ar fi întâlnit în viaţa lui sentimentală orice alte figuri omeneşti — Eminescu rămânea acelaşi, soarta lui nu s-ar fi schimbat.

Născut la 15 ianuarie 1850 în Botoşani, primind prima învăţătură în gimnaziul din Cernăuţi, părăsind la 1864 şcoala pentru a se lua după trupa de teatru a dnei Fanni Tardini prin România şi prin Transilvania, părăsind şi această trupă pentru a se arunca cu cea mai mare încordare în studii felurite la Viena, susţinut acolo şi la Berlin în parte prin contribuţiile unor amici literari, numit între 1874 şi 1876 revizor şcolar şi bibliotecar la Iaşi, destituit şi dat în judecată de guvernul liberal, însărcinat apoi cu redacţia ziarului „Timpul“, încălzit din vreme, dar mai intermitent, de farmecul unor femei, de la care au rămas în poeziile lui câteva urme de păr bălai, de ochi întunecaţi, de mâini reci, de un nu ştiu ce şi nu ştiu cum, lovit în iunie 1883 de izbucnirea nebuniei, al cărei germen era din naştere, îndreptat întrucâtva la începutul anului 1884, dar degenerat în forma lui etică şi intelectuală, apucat din nou de nemiloasa fatalitate ereditară, Eminescu moare la 15 iunie 1889 într-un institut de alienaţi.

La o privire superficială, fuga lui Eminescu de la gimnaziu după o trupă de actori, darea lui în judecată, activitatea lui ca redactor de ziar, care adică nu s-ar putea explica decât prin necesităţi materiale, lipsa de orice distincţii convenţionale, de premieri academice, de decoraţii şi c.l., toate aceste puse în legătură mai ales cu izbucnirea alienaţiei mentale par a da vieţii sale o coloare romantică, şi unele reviste şi ziare care l-au ignorat câtă vreme era în toată vigoarea lui au găsit prilejul de a-şi arăta

sentimentalitatea şi de a acuza societatea română, care ar fi lăsat un asemenea om nebăgat în seamă şi într-o mizerie din cauza căreia ar fi înnebunit.

Noi credem că aceste aprecieri sunt greşite.

Ceea ce caracterizează mai întâi personalitatea lui Eminescu este o aşa de covârşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-şi întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienaţiei declarate), încât lumea în care trăia el după firea lui şi fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce şi le însuşise şi le avea pururea la îndemână. În aceeaşi proporţie tot ce era caz individual, întâmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească şi chiar soarta externă a persoanei sale, ca persoană, îi erau indiferente. A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu înseamnează a întrebuinţa o expresie nepotrivită cu individualitatea lui şi pe care el cel dintâi ar fi respins-o. Cât i-a trebuit lui Eminescu ca să trăiască în accepţiunea materială a cuvântului, a avut el totdeauna. Grijile existenţei nu l-au cuprins niciodată în vremea puterii lui intelectuale; când nu câştiga singur, îl susţinea tatăl său şi-l ajutau amicii. Iar recunoaşterile publice le-a dispreţuit totdeauna.

Vreun premiu academic pentru poeziile lui Eminescu, de a cărui lipsă se plânge o revistă germană din Bucureşti? Dar Eminescu ar fi întâmpinat o asemenea propunere cu un râs homeric sau, după dispoziţia momentului, cu acel surâs de indulgenţă miloasă ce-l avea pentru nimicurile lumeşti. Regina României, admiratoare a poeziilor lui, a dorit să-l vadă, şi Eminescu a avut mai multe convorbiri literare cu Carmen Sylva. L-am văzut şi eu la curte, şi l-am văzut păstrând şi aici simplicitatea încântătoare ce o avea în toate raporturile sale omeneşti. Dar când a fost vorba să i se confere o distincţie onorifică, un bene-merenti sau nu ştiu ce altă decoraţie, el s-a împotrivit cu energie. Rege el însuşi al cugetării omeneşti, care alt rege ar fi putut să-l distingă? Şi aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvârşire lipsit, nu din sumeţia unei inteligenţe excepţionale, de care numai el singur nu era ştiutor, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborâre în lumea convenţională era o supărare şi o nepotrivire firească.

Cine-şi dă seama de o asemenea figură înţelege îndată că nu-l puteai prinde pe Eminescu cu interesele care ademenesc pe cei mai mulţi oameni. Luxul stării materiale, ambiţia, iubirea de glorie nu au fost în nici un grad obiectul preocupărilor sale. Să fi avut ca redactor al Timpului *mai mult decât a avut, să fi avut mai puţin, pentru micile lui trebuinţe materiale tot atât era. Numai după izbucnirea nebuniei, în intervale lucide, în care se*

arătau însă felurite forme de degenerare etică, obişnuite la asemenea stări, devenise lacom de bani.

Prin urmare, legenda că mizeria ar fi adus pe Eminescu la nebunie trebuie să aibă soarta multor alte legende: să dispară înaintea realităţii.

Şi nici munca specială a unui redactor de ziar nu credem că trebuie privită la Eminescu ca o sforţare impusă de nevoie unui spirit recalcitrant. Eminescu era omul cel mai silitor, veşnic citind, meditând, scriind. Lipsit de orice interes egoist, el se interesa cu atât mai mult la toate manifestările vieţii intelectuale, fie scrierile vreunui prieten, fie studierea mişcării filosofice în Europa, fie izvoarele istorice, despre care avea cunoştinţa cea mai amănunţită, fie luptele politice din ţară. A se ocupa cu vreuna din aceste chestii, a cugeta şi a scrie asupra lor era lucrul cel mai potrivit cu felul spiritului său. Şi energia cu care a redactat Timpul*, înălţimea de vederi ce apare în toate articolele lui, puterea neuitată cu care în contra frazei despre naţionalismul liberal al partidului de la guvern a opus importanţa elementului autohton sunt o dovadă pentru aceasta.*

Cu o aşa natură, Eminescu găsea un element firesc pentru activitatea lui în toate situaţiile în care a fost pus. La bibliotecă, pentru a-şi spori comoara deja imensă a memoriei sale; ca revizor şcolar, pentru a stărui cu limpezimea spiritului său asupra noilor metode de învăţământ; în cercul de amici literari, pentru a se bucura fără invidie sau a râde fără răutate de scrierile citite; la redacţia Timpului*, pentru a biciui frazeologia neadevărată şi a formula sinteza unei direcţii istorice naţionale — în toate aceste ocupări şi sfere Eminescu se afla fără silă în elementul său.*

Dacă a înnebunit Eminescu, cauza este exclusiv internă, este înnăscută, este ereditară. Cei ce cunosc datele din familia lui ştiu că la doi fraţi ai săi, morţi sinucişi, a izbucnit nebunia înainte de a sa şi că această nevropatie se poate urmări în linie ascendentă.

De altminteri, şi în vremea în care spiritul lui era în vigoare, felul traiului său făcuse pe amici să se teamă de rezultatul final. Viaţa lui era neregulată: adesea se hrănea numai cu narcotice şi excitante; abuz de tutun şi de cafea, nopţi petrecute în citire şi scriere, zile întregi petrecute fără mâncare, şi apoi deodată, la vreme neobişnuită, după miezul nopţii, mâncări şi băuturi fără alegere şi fără măsură: aşa era viaţa lui Eminescu. Nu această viaţă i-a cauzat nebunia, ci germenele de nebunie înnăscut a cauzat această viaţă. Ceea ce o dovedeşte este că toate încercările, adeseori cu stăruinţă repetate de unii prieteni ai săi, între alţii şi de mine, nu au fost în stare să-l aducă la un trai mai regulat.

Şi nici de nefericiri care ar fi influenţat sănătatea intelectuală sau fizică al lui Eminescu nu credeam că se poate vorbi. Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? am răspunde: cine e fericit? Dar dacă

ne-ar întreba: a fost nefericit Eminescu? am răspunde cu toată convingerea: nu! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulţumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobşe; şi chiar acolo unde din poezia lui străbate indignarea în contra epigonilor şi a demagogilor înşelători avem a face cu un simţământ estetic, iar nu cu o amărăciune personală. Eminescu, din punct de vedere al egoismului cel mai nepăsător om ce şi-l poate închipui cineva, precum nu putea fi atins de un simţământ prea intensiv al fericirii, nu putea fi nici expus la o prea mare nefericire. Seninătatea abstractă, iacă nota lui caracteristică în melancolie, ca şi în veselie. Şi, lucru interesant de observat, chiar forma nebuniei lui era o veselie exultantă.

Când venea în mijlocul nostru cu naivitatea sa ca de copil, care îi câştigase de mult inima tuturor, şi ne aducea ultima poezie ce o făcuse, o refăcuse, o rafinase, căutând mereu o formă mai perfectă, o citea parcă ar fi fost o lucrare străină de el. Niciodată nu s-ar fi gândit măcar să o publice: publicarea îi era indiferentă, unul sau altul din noi trebuia să-i ia manuscrisul din mână şi să-l dea la Convorbiri literare.

Şi dacă pentru poeziile lui, în care şi-a întrupat sub o formă aşa de minunată cugetările şi simţirile, se mulţumea cu emoţiunea estetică a unui mic cerc de amici, fără a se gândi la nici o satisfacţie de amor propriu; dacă el se considera oarecum ca organul accidental prin care însăşi poezia se manifestă, aşa încât ar fi primit cu aceeaşi mulţumire să se fi manifestat prin altul, ne este permis a conchide nu numai că era nepăsător pentru întâmplările vieţii externe, dar şi chiar că în relaţiile lui pasionale era de un caracter cu totul neobişnuit. Cuvintele de amor fericit şi nefericit nu se pot aplica lui Eminescu în accepţiunea de toate zilele. Nici o individualitate femeiască nu-l putea captiva şi ţinea cu desăvârşire în mărginirea ei. Ca şi Leopardi în Aspasia, el nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil. Îl iubea întâmplătoarea copie sau îl părăsea, tot copie rămânea, şi el, cu melancolie impersonală, îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei. De aci Luceafărul *cu versurile de la sfârşit:*

„Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?
Trăind în cercul vostru strimt,
Norocul vă petrece;
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.“

Înţelegând astfel personalitatea lui Eminescu, înţelegem totdeodată una din părţile esenţiale ale operei sale literare: bogăţia de idei, care înalţă toată simţirea lui (căci nu ideea rece, ci ideea emoţională face pe poet), şi vom vedea în chiar pătrunderea acestei bogăţii intelectuale până în miezul cugetărilor poetului puterea mişcătoare care l-a silit să creeze pentru un asemenea cuprins ideal şi forma exprimării lui şi să îndeplinească astfel amândouă cerinţele unei noi epoci literare.

Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruinţă de a citi, de a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operele însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filosofiei, în special a lui Platon, Kant şi Schopenhauer, şi nu mai puţin al credinţelor religioase, mai ales al celei creştine şi buddiste, admirator al Vedelor*, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiinţa celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracţiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti. Căci cum să ajungi la o privire generală, dacă nu ai în cunoştinţele tale treptele succesive care să te ridice până la ea? Tocmai ele dau lui Eminescu cuprinsul precis în acele versuri caracteristice în care se întrupează profunda lui emoţiune asupra începuturilor lumii, asupra vieţii omului, asupra soartei poporului român.*

Poetul e din naştere, fără îndoială. Dar ceea ce e din naştere la adevăratul poet nu e dispoziţia pentru forma goală a ritmului şi a rimei, ci nemărginita iubire a tot ce este cugetare şi simţire omenească, pentru ca din perceperea lor acumulată să se desprindă ideea emoţională spre a se înfăţişa în forma frumosului.

Acel cuprins ideal al culturii omeneşti nu era la Eminescu un simplu material de erudiţie străină, ci era primit şi asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală. Deprins astfel cu cercetarea adevărului, sincer mai întâi de toate, poeziile lui sunt subiectiv adevărate nu numai atunci când exprimă o intuiţie a naturii sub formă descriptivă, o simţire de amor uneori veselă, adeseori melancolică, ci şi atunci când trec peste marginea lirismului individual şi îmbrăţişează şi reprezintă un simţământ naţional sau umanitar.

De aici se explică în mare parte adânca impresie ce a produs-o opera lui asupra tuturor. Şi ei au simţit în felul lor ceea ce a simţit Eminescu, în emoţiunea lui îşi regăsesc emoţiunea lor; numai că el îi rezumă pe toţi şi are mai ales darul de a deschide mişcării sufleteşti cea mai clară expresie, aşa încât glasul lui, deşteptând răsunetul în inima lor, le dă totdeodată

cuvântul ce singuri nu l-ar fi găsit. Această scăpare a suferinţei mute prin farmecul exprimării este binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă, poezia lui devine o parte integrantă a sufletului lor, şi el trăieşte de acum înainte în viaţa poporului său.

Dar cuprinsul poeziilor lui Eminescu nu ar fi avut atâta putere de a lucra asupra altora, dacă nu ar fi aflat forma frumoasă sub care să se prezinte. Şi fiindcă tocmai această formă este partea cea mai sugestivă în opera lui, să ne fie permis a termina studiul de faţă prin repedea analizare a elementelor ei distinctive.

O rezervă trebuie făcută din capul locului, şi este cu atât mai importantă cu cât mulţi din imitatorii lui Eminescu nu par a o fi făcut. Volumul în care sunt adunate poeziile sale nu este publicat de el însuşi, din cauza împrejurărilor cunoscute şi atinse în prefaţa noastră la ediţia I de la 1883. Dacă, în starea în care se afla Eminescu atunci, am putut lua asupra-mi datoria de a publica culegerea poeziilor lui, nu aveam dreptul nici de a le modifica, nici de a lăsa pe unele la o parte. Prin urmare, aşa cum se prezentă şi astăzi unicul volum, el cuprinde toate poeziile, şi cele de la început, pe care însă autorul declarase de mult că voia să le îndrepteze şi în parte să le suprime. Nici cele 8 poezii citate în prefaţă la ediţia I, nici Călin*, nici* Epigonii*, nici* Strigoii *nu sunt Eminescu în toată puterea lui. Contururile tremurânde ale descrierilor fără destulă precizie intuitivă, lipsa de claritate a gândirii, greşeli în accentul ritmic şi în rime sunt defecte al căror cel mai aprig critic era chiar Eminescu. Dacă totuşi şi aceste poezii au meritat şi vor merita să figureze în opera lui literară, este fiindcă în fiecare din ele apare deodată din mijlocul imperfecţiilor o frumuseţe de limbă şi o înălţare de cuget care prevesteau de la început ce avea să devie poetul ajuns la culmea lui.*

Rezerva dar, ce un simţământ de dreptate elementară ne impune să o facem, este că în cercetarea următoare nu vom avea în vedere decât poeziile, din norocire cele mai numeroase, pe care le-a scris Eminescu în epoca deplinei sale dezvoltări. Acestea însă reclamă toată luarea-aminte a criticii literare în privinţa formei lor, şi cu deosebire a înrudirii cu poezia populară, din care s-au hrănit mai întâi şi deasupra căreia s-au ridicat pas cu pas până la exprimarea celor mai înalte concepţiuni.

Condiţia fundamentală a acestei ridicări a formei poetice era o mânuire perfectă a limbii materne, pentru ca ea să fie pregătită pentru o concepţiune mai întinsă şi să poată crea din propria ei fire vestmântul noilor cugetări. Aceasta este „lupta dreaptă“ ce o încearcă Eminescu, pentru a „turna în formă nouă limba veche şi-nţeleaptă“. Pentru el limba

română e „ca un fagure de miere“, dulce şi străvezie, dar nu răzleţită în lipsă de contururi, ci prinsă în celula regulată a fagurelui.

Poeziile lui încep în această privinţă alipindu-se de-a dreptul de forma populară, dar îi dau o nouă însufleţire şi o fac primitoare de un cuprins mai înalt. Aşa sunt cele patru poezii: Ce te legeni, codrule?*,* La mijloc de codru des*,* De la Nistru pân' la Tisa, Codrule, codruţule.

Din poezia populară şi-a însuşit Eminescu armonia, uneori onomatopoetică, a versurilor sale [...].

Al doilea pas este introducerea, cu totul particulară poeziei lui Eminescu, a unor rime nouă, formate din împreunarea cu un cuvânt prescurtat, după felul caracteristic al limbii româneşti, sau din două cuvinte:

„Pe-atunci erai tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?“ [...].

Însă unde inovaţia lui Eminescu în privinţa rimei se arată în modul cel mai neaşteptat este în numele proprii luate din diferite sfere de cultură şi introduse în modul cel mai firesc în versurile sale. Se ştie ce riscantă este întrebuinţarea numelor proprii în poezia lirică, şi într-o veche cercetare literară a noastră am citat câteva exemple înspăimântătoare. Eminescu însă a ştiut să se folosească de ele cu măiestrie, şi tocmai aceste rime sunt dintre cele mai frumoase şi mai bine primite ale lui:

„Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri“ [...]

După o aşa încordare, după o aşa „luptă dreaptă“ pentru a turna „limba veche în formă nouă“, nu ne vom mira că a putut ajunge Eminescu, pe de o parte, la aplicarea sigură a unor forme rafinate în Oda în metru antic, *în* Glossă *şi în admirabilele* Sonete*, pe de alta, la cea mai limpede expresie a unor cugetări de adâncă filosofie, pentru care nu se găsea până atunci nici o pregătire în literatura noastră. Căci palidele imitări ale monoloagelor din* Faust *şi din* Hamlet*, sau ale reflecţiilor mediocrului Aimé-Martin, din care se găsesc urme în încercările literare după '48, nu pot intra aci în comparaţie. [...]*

Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbii naţionale, care şi-a găsit în poetul

Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoate a vestmântului cugetării româneşti.

Titu MAIORESCU, Eminescu şi poeziile lui*, în* Convorbiri literare*, XXIII, 1889, nr. 8.*

Înălţimea concepţiunei sale pesimiste şi poetice ajunge la apogeu în Satira I-a*. Când artistul a ajuns să-şi exprime desăvârşit sentimentele sale, atunci e un mare talent, dar numai când a izbutit să arate într-o formă poetică o mare concepţie filosofică, o mare generalizare a minţii omeneşti, atunci el ajunge geniu; şi ceea ce ridică aşa de sus creaţia poetică a lui Eminescu e vasta sa concepţie despre viaţă, concepţie care poate să nu fie a noastră, care însă e, de netăgăduit, mare. Imensele probleme ale universului, cum e crearea şi închegarea lumii, ori mai bine zis a sistemului nostru solar, o închegare imensă în timp şi spaţiu; micimea planetei noastre faţă cu aceste imensităţi şi mai cu samă scurtimea vieţii omenirei, care pare numai o clipă în viaţa totală a lumii; întunericul ce se arată îndărătul omenirii, până la ivirea vieţii organice şi înaintea omenirii după stingerea acestei vieţi; micimea vieţii unui om, cu toate microscopicile lui interese, faţă cu aceste probleme imense... toate aceste sunt minunat de bine exprimate în* Satira I-a. *[...]*

Fondul prim al caracterului său a fost mai curând optimismul şi idealismul, decât pesimismul. Acel care va pătrunde şi va simţi adânc creaţiunea poetului va pricepe totodată câtă dreptate avem.

Idealizarea trecutului, cum am mai spus, a fost o urmare a pesimismului, dar a unui pesimism sui-generis, special lui Eminescu, care în fondul lui prim a fost idealist în toată puterea cuvântului. Altmintrelea nici nu s-ar explica această idealizare: „A fi? Nebunie şi tristă şi goală". Dar „a fi" cuprinde în sine nu numai viaţa de astăzi ori cea viitoare, ci şi toată viaţa omenirii şi viaţa universului întreg. Fiind atât de vast acest „a fi", cuprinzând toată viaţa în general, cu atât mai mult acest „a fi" va cuprinde aceea de care „se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii", o viaţă de care ne desparte abia o clipă, dacă luăm în samă cursul vremii în total. E vădit lucru că, din punctul de vedere al pesimismului, viaţa despre care ne vorbesc „cronicarii şi rapsozii" e deopotrivă cu cea de astăzi, o „nebunie şi tristă şi goală". Aşa ar fi trebuit să o prvească un poet pesimist consecvent. Dar Eminescu n-a fost consecvent, şi n-a fost pentru că avea un mare fond de idealism, de bunătate, blândeţe, simţ de armonie şi simpatie universală, şi acest sentiment idealist cerea o viaţă socială, pentru a fi cheltuit în zugrăvirea ei. Neputând cheltui acest idealism pentru viaţa

socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt şi a scăldat viaţa socială trecută în idealismul lui, făcând-o blândă, bună, mare, armonioasă, ajungând în sceastă zugrăvire câteodată la curată naivitate. Aşa e, de pildă, când face genii pe Cichindeal, Mumuleanu, Mureşanu. E foarte caracteristică în această privinţă Satira a III-a. *Nu numai Mircea e blând, bun... aceasta se pricepe, dar ideală şi armonică e natura toată, ideal şi armonic e visul sultanului, frumoasa Malcatun, Baiazid însuşi. Dar mai caracteristică decât toate acestea e descrierea războiului. E un război în care nu numai nu se văd capete tăiate de la trunchiuri, picioare şi mâini rupte, dar nu e nici o picătură de sânge în toată această vijelie pe care-o mână Mircea şi care „vine, vine, vine". Nici o picătură de sânge! Acest război mai curând ne face impresia unei trânte mari, zgomotoase, făcută pentru petrecere. Atât de mare era nevoia de a idealiza la Eminescu! În scurt, iată adevărul adevărat, fondul prim al lui Eminescu e o doză mare şi covârşitoare de idealism; iar pesimismul care, ca filosofie şi ca sentiment, străbate toată creaţiunea poetului, dându-i de multe ori o coloare aşa de întunecată, acest pesimism e rezultatul influenţei mijlocului social, în înţelesul larg al cuvântului.*

Constantin DOBROGEANU-GHEREA, Eminescu, *în* Contemporanul, *V, 1887, nr. 9 şi nr. 11.*

Obiceiul de a publica manuscrisele oamenilor mari, după moartea lor, există pretutindeni. E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităţilor bieţilor morţi şi, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi adânc jignit că i-a dat în vileag bucăţile, pe care le-a crezut nevrednice de el însuşi, ori bruioanele, din care putem vedea chinul de a crea, din care putem cunoaşte ce idei, banale adesea, şi ce formă, stângace de cele mai multe ori, au izvorât întâi de sub pana scriitorului. Dar această nedelicateţe este scuzată prin interesul pe care îl prezintă manuscrisele poeţilor pentru cercetătorii literari. Aşa că, din acest punct de vedere, publicarea manuscriselor lui Eminescu este îndreptăţită şi este folositoare. Publicarea lor, însă, în colecţia „autorilor clasici", ca „poezii de Eminescu", nu poate fi justificată. Dacă pentru oamenii din generaţia trecută, adevăratul Eminescu este şi rămâne acela din ediţia Maiorescu, apoi pentru generaţia tânără, care a avut de la-nceput în mână două volume de Eminescu, „Eminescu" este altul. Am văzut mulţi tineri citind pe Eminescu, indiferent din volumul cel vechi ori din cel nou, de „postume". Evident că în mintea acestora există un alt Eminescu decât în mintea oamenilor de la sfârşitul veacului trecut.

Şi e nedrept. Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel ce a voit să fie el însuşi. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta sa, nu mai este el. Avem noi dreptul să rostim vreo părere asupra talentului lui, judecând după vreo „postumă“? [...]

Eminescu este un eveniment aproape inexplicabil în literatura noastră. El e aşa de mare faţă de predecesorii săi, încât nu mai poate fi vorba de o „evoluţie“ a literaturii, ci de o săritură. Căci de la Alecsandri, Bolintineanu, şi chiar Alexandrescu, în chip normal nu se putea ajunge la Eminescu. Şi nu vorbesc de conţinutul, de tendinţa operei lui Eminescu. Sărituri, în privinţa aceasta, s-au întâmplat în toate literaturile. Vorbesc numai de artă. Predecesorii săi sunt atât de puţin artişti, şi Eminescu e un atât de mare artist! El a moştenit atât de puţin şi a creat atât de enorm de mult! Şi această săritură părea şi mai mare pe vremea când nu se cunoştea decât opera sa, care începe cu Venere şi Madonă *(ediţia Maiorescu). De când însă cunoaştem bucăţile anterioare* Venerei şi Madonă *(din ediţia Şaraga şi, acum, din aceste „postume“), putem asista la evoluţia ce a făcut-o Eminescu, care este în acelaşi timp evoluţia literaturii române însăşi, de la Alecsandri—Bolintineanu până la Eminescu, evoluţie întâmplată însă, în activitatea unui singur om, care e Eminescu: Eminescu adolescentul, cel de până la* Venere şi Madonă, *este scriitorul care face evoluţia literaturii române de la Alecsandri până la ceea ce înţelegem prin „Eminescu“.*

Garabet IBRĂILEANU, „Postumele“ lui Eminescu, *în* Viaţa românească*, 1908, nr. 8.*

În evoluţia lui Eminescu de la 1870 până la 1883, se disting două faze: întâia până la 1879, a doua de aici încolo. Primul caracter vizibil pentru toată lumea — fiindcă e cel mai superficial — este imperfecţiunea formei (cu privire la limbă şi la versificaţie) în faza întâia şi desăvârşirea ei în faza a doua. Dar deosebirea dintre aceste faze e mult mai profundă.

În faza întâia, deşi concluzia poeziilor cu caracter filosofic şi social este pesimistă, Eminescu face totuşi concesii concepţiei contrare, dându-i oarecum cuvântul, punând problema vieţii şi din punct de vedere optimist. Aceste poezii se înşiră între Mureşanu *(poezie din 1869, nepublicată de el), în care, cum spune într-o notă adăugată mai târziu, nu era încă „rănit de îndoială“, şi* Rugăciunea unui dac *din 1879, prima poezie unde optimismul nu mai are cuvânt.*

În Epigonii *Eminescu cântă idealismul optimist al generaţiei anterioare — idealism filosofic şi social — şi apoi, silit oarecum de evidenţă şi cu regret, se declară pesimist.*

În Mortua est !*, chiar în* Mortua est !*, pe care, cum am spus de atâtea ori, o cred mai mult o „compoziţie“ retorică şi exagerată în pesimismul ei, Eminescu ezita între „A fi sau a nu fi“.*

În Înger şi Demon *idealizează pe revoluţionarul optimist, apoi constată că visul lui este irealizabil — şi înainte de moarte „Îngerul“ îl împacă pe „Demon“ prin amor.*

În Împărat şi proletar *Eminescu scrie câteva pagini de admirabilă poezie revoluţionară — şi apoi dă cuvântul împăratului, care constată iremediabila mizerie a omenirii.*

Prima poezie, în care atitudinea optimistă e absentă, este Rugăciunea unui dac *din septembrie 1879. (Şi fiindcă, pentru uşurinţa discuţiilor ce urmează, trebuie să fixăm, fie şi cam arbitrar, începutul fazei a doua, începutul îl va forma această* Rugăciune.*)*

Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filosofice: Scrisorile I şi IV *(Mircea din* Scrisoarea III*, amorul medieval din* Scrisoarea IV *sunt idealizarea trecutului, sentiment eminamente pesimist, şi nu cuvântul acordat atitudinii optimiste),* Glossă *şi* Oricâte stele. [...]

În poezia lui Eminescu, un anumit fond cerând, provocând un anumit ritm, nedezminţita adecvare a formei la fond e probată obiectiv — lucru greu în estetică. Se ilustrează aşadar cu fapte că creaţia lui Eminescu nu are nimic din ceea ce s-a numit muncă — exerciţiu, „compoziţie“, că e fapt profund biologic.

Iar această corespondenţă perfectă dintre idee şi sonoritate — şi vom vedea că ea nu se mărgineşte numai la ritm — este una din cauzele impresiei rare pe care o dă poezia lui Eminescu.

Dar forma lui Eminescu are — în sfera fiecărui ritm — şi alte diverse adaptări la fond.

Mai întâi, fireşte, varianta măsurii în conformitate cu fondul poeziei. Când fondul e mai complicat, versul este mai lung. Aceasta se înţelege de la sine şi este o observaţie care se aplică la orice colecţie de poezii. E interesant să ne oprim asupra unor măsuri excepţionale din opera lui Eminescu. Aşa, de pildă, el are numai o poezie în versuri de şase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile-sfârşit de strofă din două poezii şi de unele versuri din bucăţile rămase la moartea lui în manuscris): Mai am un singur dor*, în toate variantele, poezie funebră (şi fireşte în metru iambic). Şi singura poezie subiectivă cu adevărat funebră, căci în* O, mamă...*, poetul nu cheamă moartea, nici n-o idealizează. Scurtimea aceasta redă aici perfect simplicitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufleteşti, oboseala şi detaşarea de viaţă. Poate cineva concepe* Mai am un singur *dor*

în versuri lungi? Versurile, cu cât sunt mai lungi, cu atâta sunt mai mult „literatură“ şi retorică.

În Pe lângă plopii fără soţ, *versurile de opt silabe (obişnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de şase silabe. Versul de şase silabe, „scurt şi cuprinzător“, corespunde mereu în această poezie cu ceea ce e mai frapant, cu ceea ce are în adevăr la inimă poetul, cu ceea ce parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheierea“ versului anterior:*

„Pe lângă plopii fără soţ
Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des,
O lume toată-nţelegea,
Tu nu m-ai înţeles.

De câte ori am aşteptat
O şoaptă de răspuns,
O zi din viaţă să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns“
etc.

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond sunt anumite combinaţii metrice.

În Mai am un singur dor, *versurile fără soţ din fiecare strofă sunt compuse din iambi, iar versurile cu soţ, din amfibrahi (iambi abundenţi):*

„Mai am un singur dor
În liniştea serii“
etc.

Prin această alternanţă, oboseala şi detaşarea sunt redate şi mai bine.

În Sara pe deal *(„Sara pe deal // buciumul — sună — cu — jale“) combinarea de picioare: coriamb, dactili, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioşie şi de morbidezza, adică farmecul ei straniu.*

Dar factorul auxiliar cel mai important al ritmului e proporţia dintre accentele principale şi cele secundare ale versului şi poziţia lor pe cuvinte (fapt care dă poetului posibilitatea să se mişte cu toată libertatea şi să realizeze tot felul de combinaţii în „schema“ trohaică sau iambică).

În versul subliniat:

„Icoana stelei ce-a murit
Încèt pe cèr se sùie“

ritmul iambic şi maximum de accente principale (ale vorbirii) din versul subliniat, toate pe sfârşit sau aproape pe sfârşit de cuvinte, şi faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decât precedentul (care, din punctele de vedere discutate, îi serveşte ca piesă de comparaţie) are, totuşi, tot atâtea accente principale ca şi acela — toate acestea suie steaua tot mai sus cu fiecare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Citiţi şi veţi simţi cum steaua se suie pe iambi ca pe nişte trepte.

În versul subliniat:

„Înălţimile albastre
Pleàcă zàrea lòr pe deàluri“

troheii, cu maximum de accente principale (pe când în versul prim sunt numai două) şi toate pe începutul cuvintelor, aşadar, scoborârea (repetată pe fiecare sfârşit de cuvânt), de la accent principal la neaccent, coboară zarea — tot mai jos şi treptat — pe dealuri[1]*. [...]*

Trebuie să observăm că şi în privinţa rimei există două faze în evoluţia lui Eminescu, iar aceste două faze corespund exact cu fazele constatate până acum.

În primul rând, frecvenţa rimelor.

Poeziile cu versuri lungi au, fireşte, toate versurile rimate. În privinţa poeziilor cu versuri scurte, adică marea majoritate a poeziilor lui Eminescu, constatăm că de la 1870—1879 (faza primă) în toate poeziile (cu două excepţii) din cele patru versuri ale strofei rimează numai două; iar în faza a doua (cu trei excepţii) rimează toate versurile strofei. Aceasta dovedeşte că în faza a doua forma e mai artistică. Eminescu îşi impune greutăţi mai mari — căci versurile mici şi toate rimate sunt o „formă“ draconică.

Strofa:

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte“,

[1] Bineînţeles că scoborârea e dată de înţelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Acelaşi ritm poate ajuta altă impresie.

în care Eminescu formulează nici mai mult nici mai puţin decât geneza timpului, e alcătuită din câteva cuvinte, grupate în patru unităţi mici, compuse dintr-un număr fix de silabe, orânduite conform unui sistem fix de accentuare şi terminate cu sunete care să dea rime. Şi toate acestea realizate într-un spaţiu infim, în care să se poată mişca poetul spre a îndeplini aceste condiţii grele.

Când rimează numai două versuri din cele patru ale strofei — când, în realitate, cele patru versuri mici sunt două mari — poetul are mai multă libertate de mişcare, spre a muta cuvintele, ca să obţie ritmul şi rima.

În al doilea rând, calitatea rimelor.

În faza primă Eminescu are adesea asonanţe în loc de rime. În faza a doua — foarte rar.

Unui lector din Muntenia, această afirmare i se va părea neadevărată, pentru că rimele moldoveneşti i se vor părea asonanţe.

Dar poezia este o artă a auzului, nu a văzului. Şi pentru urechea lui Eminescu: crânguri-singuri (moldoveneşte: sânguri), îngheţ-dimineţi (mold.: dimineţ), cireş-ieşi (mold.: ieş), ochelari-cântar (mold.: cântarié), isteţ-musteţi (mold.: musteţ), colţ-bolţi (mold.: bolţ), faţă-braţe (mold.: braţă), bujori-pânditor (mold. popular: pânditorié) etc. sunt rime. Ele sunt asonanţe numai în limba literară[1]. Apoi, Eminescu mai are două-trei rime populare — ca în poezia populară din toată Dacia — care cad pe silabă intonată cu accent secundar, ca de pildă: asta è-urmele, ori: totuşi è-asemenè.

Lipsa de asonanţe, în faza a doua, arată iarăşi un progres artistic.

Mai departe, şi tot din punct de vedere calitativ, dar în altă privinţă:

Eminescu este cel dintâi poet român care face din rimă un scop şi un lux. El nu se mulţumeşte să „găsească" rima, el vrea ca rima să fie, prin ea însăşi, un element estetic al poeziei. [...]

Eminescu, creând în poezia românească rima adevărată, şi rima rară, de lux, este original şi în rimă. Rimele lui sunt şi ele eminesciene. Aceasta e atât de adevărat, încât — lucru rar — el poate fi şi a fost plagiat şi în privinţa rimei, şi plagiatul se cunoaşte imediat, atât de mult rimele lui sunt ale lui şi poartă pecetea lui.

Dar toate acestea n-ar fi nimic, dacă rimele acestea n-ar avea calitatea eminentă — care poate fi numită sinceritatea rimei — de a da impresia că cuvintele din rimă nu puteau fi altele, că sunt acele care trebuie să fie, că sunt „de-acolo".

---

[1] De unde urmează că în pronunţarea lui Eminescu: *lemn-semn* (mold.: *sămn*), *sicriu-ţiu* (mold.: *ţâu*) sunt... asonanţe.

Nu e greu detot să imaginezi rima recunoască-l-dascăl. Meritul e să ştii ce să faci cu ea.

> *„Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l,*
> *Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrânul dascăl“*

nu are nimic silit. Chiar dacă n-ar fi acel „fericească-l“ care cere pe „recunoască-l“ (dacă Eminescu a construit fraza anume aşa, aceasta arată dibăcia sa artistică), încă n-am simţi nimic forţat în rima aceasta.

Şi tot aşa în:

> *„După vremuri, mulţi veniră, începând cu acel oaspe,*
> *Ce din vechi se pomeneşte, cu Dariu al lui Istaspe“*

şi în oricare alte versuri cu rimă rară, „greu de găsit“.

În deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privinţa rimei Eminescu proceda intenţionat. Cred că pleca adesea de la dicţionarul lui de rime. Cred că-şi impunea greutăţi ca să le învingă. În versul de mai sus, el avea nevoie numai de Dariu. Ar fi putut să-l pună în corpul versului şi să scape uşor. Dar i-a plăcut rima rară: oaspe-Istaspe — şi a construit versurile în vederea rimei (zic „construit“, nu „inventat“). Şi minunea este că nu se cunoaşte intenţia, căci aceste versuri dau impresia că sunt exact acele care trebuiau să exprime ideea — aşa cum este exprimată. [...]

Poeziile de deznădejde ale lui Eminescu, am văzut, sunt iambice. Iar cele de mai profundă deznădejde mai au ceva: au toate rimele masculine, adică se isprăvesc în iambi puri — se isprăvesc pur iambic.

> *„Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorâtă“*

se isprăveşte cu o silabă neaccentuată (şi rima e feminină).

> *„Departe sunt de tine şi singur lângă foc“*

se isprăveşte cu o silabă accentuată (şi rima e masculină).

Încă o dată: versurile isprăvite cu rimă masculină, versurile isprăvite pur iambic sunt mai iambice, şi atunci e firesc ca poeziile cele mai deznădăjduige, mai „iambice“, să aibă versurile cu rimă masculină. Iată acele poezii: Departe sunt de tine, Despărţire *(în fiecare din aceste poezii numai o singură rimă e feminină),* Din valurile vremii, O, mamă..., Din noaptea, De ce nu-mi vii ?, *versurile neperechi din* Mai am un singur dor *în toate variantele şi* Pe lângă plopii fără soţ. [...]

Dar cuvântul din rimă mai are la Eminescu şi altă calitate, iarăşi pe cât e posibil: o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate în versul respectiv.

De exemplu, în versurile:

„Şi-ale râurilor ape ce sclipesc fugind în ropot.
De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot“,

cuvintele esenţiale „ropot“ şi „clopot“ sunt în rimă, aşadar ele sunt evocatoare nu numai prin sunetele lor, nu numai prin poziţia lor în rimă, ci şi prin coeficientul ce-l capătă unul de la altul. Onomatopeicul „ropot“ e întărit, în sonoritatea lui, în „onomatopeismul“ lui, prin sonoritatea: „clopot“.

În:

„Fluturi mulţi, de multe neamuri, vin în urma lui un lanţ,
Toţi cu inime uşoare, toţi şăgalnici şi berbanţi“,

cuvântul esenţial „berbanţi“ e în rimă. Dar prin sonoritatea lui (acest cuvânt corespunde sonor cu înţelesul lui[1]*, pusă în evidenţă, „trâmbiţată“ prin rimă şi întărită prin pregătire de „lanţ“ din versul precedent, redă la maximum ideea din acest vers.*

În strofa:

„S-aud pe valuri vânt,
Din munte talanga,
Deasupra-mi teiul sfânt
Să-şi scuture creanga“

sonoritatea onomatopeică „talanga“ din rimă e întărită de sonoritatea „creanga“. [...]

Dar şi mai important decât aceste corespondenţe speciale este altceva. Este muzica rimelor care ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. În Mai am un singur dor*, cele mai multe rime conţin sunetele nazale n şi m — consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinaţie cu alte consoane. Nu transcriu poezia (cititorul s-o caute în volumul lui Eminescu), ci numai rimele: lin-senin, flamuri-ramuri, întruna-luna, talanga-creanga, vânt-sfânt, înainte-aminte, cetini-prietini, cânt-pământ, patemi-singurătate-mi. Nouă din şaptesprezece rime, aşadar 50% au n şi m (iar n şi m formează numai 10% din consoanele limbii). Aceste rime sonore dau poeziei un adevărat*

[1] Adică corespunde mai bine decât altă combinaţie posibilă de sunete. De-altfel, orice cuvânt din limba maternă, fiind asociat de mult şi indisolubil cu ideea pe care o denumeşte, nu e un simplu semn al ideii, cum e pentru noi un cuvânt din altă limbă, ci seamănă cu ideea prin sonoritatea sa, are ceva onomatopeic. Bineînţeles că „berbanţi” seamănă mai bine decât altele.

acompaniament muzical. Aşa şi O, mamă...*: patru rime din nouă conţin aceste sunete. Iar restul de cinci nici ele nu sunt oricare. Ele conţin, toate pe u sau o, vocalele care contribuie la impresia de gravitate şi tristeţe. Aşadar în* O, mamă..., *toate rimele, într-un fel sau altul, ajută la impresia profundă produsă de această poezie. Dar în* O, mamă..., *la impresia muzicală a rimelor contribuie şi sonoritatea cuvintelor din corpul versurilor, căci aceste cuvinte sunt excepţional de bogate în sunete metalice n, m şi combinaţiile lor. [...]*

Dar mijloacele sonore lucrează deodată cu mijloacele de stil propriu-zise şi cu ceea ce se numeşte „compoziţie" — arhitectura unei opere de artă. Şi numai o analiză simultană a tuturor mijloacelor ar arăta complet efectul fiecăruia — şi complexitatea procesului de creaţie —, căci elementul sonor capătă un coeficient de la celelalte — şi invers.

Garabet IBRĂILEANU, Eminescu. Note asupra versului*, în vol.* Studii literare*, Editura Cartea românească, 1930, p. 150—151; 161—169; 175—179; 194; 201—202.*

Nu poate fi vorba de generaţia de la Convorbiri *creând o epocă nouă în istoria literaturii româneşti. Schimbarea cea mare care se întrupează în Eminescu nu e un fenomen de viaţă artificială, teoretică ce s-ar fi coborât într-o realitate disciplinată, ci avem a face cu una din acele mari mişcări care iese din adâncul viu al unei naţiuni, din tot ce se poate conţine în prezent, ca şi dintr-un foarte lung trecut. E unul din momentele acelea fericite, cu unul dintre oamenii predestinaţi, care rezumă o literatură şi o îndreaptă, aruncând puternice lumini către viitor, deschizând drumuri şi mai departe generaţiilor care vor veni pe urmă. [...]*

Dar tot ce avem de la Eminescu sunt fragmente ale unui geniu împiedicat de a pune în valoare imensele lui posibilităţi. A venit la Iaşi, unde pe vremea aceea erau două curente: un curent bărnuţian, care trăieşte şi până acum, creat de Simeon Bărnuţiu, marele orator al legendei de la 1848, suflet tare şi exclusiv, care a dat acolo o întreagă teorie de drept. Şi contra acestui curent, în opoziţie faţă de Bărnuţiu însuşi, pe care Maiorescu l-a atacat zeflemisindu-l la Convorbiri literare, *spiritul critic neîncrezător, sceptic, dar nu fără, în fond, acelaşi simţ pentru naţie, al* Junimii.

Şi, în atmosfera aceea de povestiri, de glume, care distrau uneori mai mult decât toată literatura care se prezenta acolo, omul s-a înfăţişat aşa cum se înfăţişează, într-o poezie a poetului francez Baudelaire, acea pasăre a mărilor care, pe uscat, din cauza aripilor ei de uriaş, nu poate să umble. Tot aşa imensele aripi ale lui Eminescu se vedeau stingherite în odăile pline

de veselie unde se strângeau membrii Junimii. *Acesta nu era aerul care trebuia să intre în plămânii lui puternici şi aceştia nu erau oamenii a căror aprobare trebuia să o aibă, oameni care citiseră aşa de multe, încât se dezgustaseră de toate, sau cetiseră aşa de puţin, încât nu puteau judeca nimic. Închipuiţi-vă însă o naţiune crescută pentru dânsul, înconjurându-l din toate părţile; gândiţi-vă la Eminescu, care a încercat până şi teatru, din subiecte ale trecutului nostru, aşa cum nimeni nu încercase până la dânsul — au rămas fragmente uitate prin hârtiile lui —, gândiţi-vă la Eminescu vorbind unei mulţimi care să-l înţeleagă... Ce alt fel de poezie, într-adevăr în rândul literaturilor celor mai mari, ar fi răsărit din el! Şi ce nu s-ar fi ales din oamenii pe care i-ar fi încurajat şi condus către aceeaşi biruinţă a sufletului românesc, ridicat la înălţimile cele mai mari ale cugetării contemporane?*

Nicolae IORGA, Istoria literaturii româneşti*, Editura Librăriei Pavel Suru, 1929, p. 168, 176.*

Eminescu a mers de atâtea ori pe căile filosofiei lui Schopenhauer, iar cât despre pesimism considerat ca o vină, să nu ne tulburăm. În paginile dureroase ale cărţii lui Eminescu, atâţi dintre noi au găsit mai întâi drumul către adâncimile simţirii şi înălţimile concepţiei. O astfel de influenţă mi se pare în orice împrejurări întăritoare. [...]

Lumea concepută ca o clipă între trecut şi viitor este o temă schopenhaueriană la care poezia lui Eminescu se va opri de mai multe ori. [...]

„Ce au fost toate acestea? Ce-a rămas din ele?“ se întreabă Schopenhauer, meditând la împrejurările trecute ale vieţii cu acea uimire dezamăgită pe care o regăsim acum şi la Eminescu. Rădăcina cea mai adâncă a unui anumit sentiment de viaţă, din care s-a dezvoltat o bună parte a literaturii pesimiste din a doua jumătate a veacului trecut, o îmtâmpinăm aci, în această acută nevroză a depersonalizării, care a împiedicat atâtea spirite de seamă ale vremii să-şi resimtă unitatea profundă a firii lor şi sensul armonios al unei vieţi dezvoltându-se cu logica internă a unui organism şi a unei opere de artă. Clasicii au resimţit această fericire. A resimţit-o de pildă Goethe când a ridicat un imn de laudă personalităţii, adică acelei consecvenţe interne care poate face din noi un bloc rezistent în furtuna pustietoare a timpului. Şi este o întâmplare cu totul remarcabilă faptul că Eminescu, modernul cu sufletul neliniştit de problema propriei lui identităţi intime, a tradus odată strofele clasice ale lui Goethe:

„Spun popoare, sclavii, regii,
Că din câte-n lume-avem
Numai personalitatea
Este binele suprem.“ [...]

Manifestându-se veşnic în prezent, ca într-o „amiază eternă“, dar aspirând către nişte ţinte pe care nu le atinge decât pentru a le înlocui îndată, voinţa de a trăi este izvorul unor neîntrerupte suferinţe. Faţă de această implacabilă condiţie a vieţii, Schopenhauer arată că reflecţia filosofică poate în cele din urmă s-o divulge şi să îndrumeze spiritul către liniştitoarea ataraxie stoică, către acea eliberare de sub puterea afectelor, demnă să fie salutată ca limanul unei mântuiri. [...]

Schopenhauer a fost pentru Eminescu un îndrumător atât de ascultat încât prin el a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înţelepciunii indice, dar şi către fântâna de mângâieri a stoicismului greco-roman. Stoicismul nu este, aşadar, cum am văzut că s-a putut crede, o etapă prin care Eminescu întrece pesimismul, dar una în care el se dezvoltă în deplin paralelism de data aceasta cu modelul schopenhauerian. Aceste influenţe noi le-a adunat Eminescu în poezia Glossă.

Izvorul istoric al Glossei*, dacă facem abstracţie de atâtea amintiri filosofice care au putut-o inspira pe alocuri, pare a fi o cugetare al lui Oxenstierna pe care Eminescu o publică în* Curierul de Iaşi *din 13 iunie 1876. [...]*

Comparaţia vieţii cu teatrul nu este însă un motiv pe care l-a putut găsi Oxenstierna mai întâi. Originea acestui motiv trebuie s-o căutăm în antichitate pentru a o afla în adevăr la filozofii din succesiunea lui Socrate şi printre cei din urmă la Epictet, unul din lucrătorii cei mai populari ai idealurilor stoice, de unde el s-a răspândit apoi pe multe căi în literatura universală.

Comparaţia vieţii cu teatrul îi este chiar foarte familiară lui Epictet, pentru că o regăsim de două ori în renumitul său Manual. *[...]*

Dacă privirile lui Eminescu s-au oprit asupra fragmentului din Oxenstierna, lucrul îl explică faptul că sub farmecul limbii vechi pentru care era atât de sensibil Eminescu descoperea o temă stoică şi una din acelea pe care inteligenţa sa formată în disciplina schopenhaueriană ştia s-o distingă şi s-o preţuiască. [...]

Ataraxia stoică nuanţată sau nu în felul modern al pesimiştilor este pentru Schopenhauer mijlocul unei alinări provizorii din încleştarea „voinţei de a trăi“, şi la acest ideal Eminescu a aderat nu numai în Glossă, *dar şi în alte poezii, printre care finalul* Luceafărului *alcătuieşte floarea supremă şi cea mai pură a acestei tendinţe. Eliberarea definitivă de sub*

jugul teribilei „voinţe", Schopenhauer credea că se desăvârşeşte în negaţia de sine a martirului şi ascetului. [...]

Dar această evocare a bucuriei cu care martirul îşi întâmpină chinurile nu o găsim oare ca într-un ecou în tragica dorinţă de mortificare din Rugăciunea unui dac *şi nu este, prin urmare, de prisos să-i căutăm acesteia izvoare îndepărtate şi vag asemănătoare în literatura indică atunci când paginile adeseori recitite ale lui Schopenhauer au putut vorbi cu putere imaginaţiei poetului nostru? Printre idealurile schopenhaueriene a găsit Eminescu şi gândul glorificării martirului.*

Critica eminesciană s-a mulţumit să limiteze până acum influenţa lui Schopenhauer în poezia lui Eminescu mai cu seamă la gândul lor comun despre nimicnicia existenţei şi la comuna lor aspiraţie către „stingerea eternă". Iată însă că o cercetare mai amănunţită arată că influenţa lui Schopenhauer a introdus în ţesătura inspiraţiei lui Eminescu mai multe fire şi că pentru o bună înţelegere a poetului sunt necesare mai multe referinţe la paginile filosofului: atâtea câte au fost amintite aci şi unele pe care discuţia le va face trebuincioase şi mai târziu, chiar în capitolul următor. Mai este însă necesar de amintit că atâtea înrudiri cu filosoful nu coboară întru nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul şi energia lirismului cu care el însufleţeşte nişte gânduri abstracte? Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adâncirea estetică şi se mărgineşte prin ea. [...]

O împerechere de cuvinte foarte caracteristice pentru Eminescu este aceea care asociază expresia voluptăţii cu a durerii. Toată lumea îşi aminteşte de acel „farmec dureros" în care putem exprima una din impresiile de ansamblu ale operei sale. Farmecul distilat din jale este unul din afectele eminesciene cele mai tipice şi care se sileşte să revină în noi ori de câte ori încercăm să ne reamintim nu amănuntele, nu imaginile sau situaţia psihologică particulară dintr-una sau alta din poeziile sale, dar acel afect de totalitate care se înalţă din ele cu un abur subtil şi le învăluie ca o atmosferă.

„Farmecul dureros" este numai una din împerecherile de cuvinte prin care se exprimă această emoţie centrală şi revelatoare a poeziei eminesciene. Îmbinarea: „dulce jele" sau locuţiunile: „dureros de dulce", „fioros de dulce" sunt altele. Astfel de asociaţii de termeni sunt într-atât de adaptate intuiţiei lirice care nu l-a părăsit pe poet niciodată încât le putem întâlni şi în primele sale poezii. Bucata O călărire în zori, anunţând în alte privinţe atât de puţin creaţiile viitoare, vorbeşte de pe atunci de un cânt dulce şi jalnic. Din aceeaşi epocă, oda La Heliade asociază şi ea cântarea dulce a lui Eol cu jalea silfelor

care vin să se culce, în timp ce La o artistă *reţine nuanţa unor „cânturi dulci ca un fior". Din primul moment spontaneitatea naturală a poetului scoate, aşadar, la lumină acea intuiţie muzicală a lumii plină de mister, de farmec şi de durere care alcătuieşte adâncul însuşi al lirismului eminescian şi pe care timpul nu va face decât s-o adâncească şi s-o rafineze.*

Asociaţia dintre expresia voluptăţii şi a durerii se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul muzicii, al iubirii şi al morţii. Cele din poeziile adolescenţei, despre care am amintit, aparţin primei categorii. Dar şi mai târziu, când în Făt-Frumos din tei *cornul se aude pentru întâia oară în poezia lui Eminescu, dulcele său glas răsună poetului „fermecat şi dureros", iar în* Lasă-ţi lumea*, de data aceasta nu glasul cornului, dar ecoul cu care pădurea îi răspunde îi sună poetului în acelaşi fel.*

Iubirea este însă emoţia care foloseşte cele mai multe din contextele despre care e vorba aici. De reţinut este că de cele mai multe ori ele nu intervin când e vorba de iubirea bărbatului, ci mai ales atunci când prin ele se exprimă dragostea femeii.

Astfel demonia bărbatului din Înger şi demon *trezeşte în iubita lui reflecţia şi sentimentul: „Ce puternic e — gândi ea cu-amoroasă dulce spaimă!" În* Strigoii *iubita este acea care găseşte cuvintele de dragoste: „Las' să mă uit în ochii-ţi ucizător de dulci". În* Povestea teiului *apariţia lui Făt-Frumos umple inima Blancăi cu un „farmec dureros". În* Luceafărul *Cătălina pronunţă cuvintele exaltării: „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde". În* Scrisoarea III *pe buzele femeii vin cuvintele: „Şi durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o..." Iar în* Scrisoarea IV *mărturisirea de dragoste a femeii abundă în acelaşi sens: „Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i", „Şi cu focul blând din glasu-ţi tu mă dori şi mă cutremuri". Numai în* Călin *aceeaşi emoţie, pe care am avea dreptul s-o considerăm, după natura ei, femeiască, este atribuită bărbatului care exclamă: „Şi când inima ne creşte de un dor, de-o dulce jele".*

Ne va apărea mai târziu cât de semnificativ este faptul că voluptatea se asociază acum cu izvorul însuşi al durerii. Oda (în metru antic) *vorbeşte nu numai de o suferinţă „dureros de dulce", dar şi de „voluptatea morţii", în timp ce în* Peste vârfuri trece lună *sunetul cornului răspândeşte în sufletul poetului o contagiune subtilă şi mortală. Acest sunet, se pierde, şi el se aude:*

„Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte". [...]

Îmbinarea voluptăţii cu a durerii are o însemnătate deosebită în romantism. Ea este un document şi o ilustraţie a acelei culturi a sentimentului pe care romanticii au instaurat-o. Viaţa practică resimte fericirea şi suferinţa ca pe nişte valori care se opun şi se resping. Această opoziţie nu are însă un sens decât pentru viaţa practică. Dacă romantismul a reuşit să le îmbine, cum atâtea exemple ne-o pot dovedi, împrejurarea se explică prin faptul că el adoptă faţă de viaţa sentimentală o atitudine estetică în care valorificarea ei practică nu mai joacă nici un rol. Sentimentul nu mai e trăit, ci degustat. El este resimţit ca un izvor de energie, de abundenţă şi expansiune lăuntrică, fără nici o considerare pentru realităţile în raport cu care el ar trebui să fie căutat sau evitat într-unul singur din felurile sale posibile. Romanticii sunt nişte esteţi ai vieţii sentimentale, şi polii opuşi ai acesteia din urmă găsesc la ei calea pe care se pot apropia şi contopi.

Pentru a exprima această sinteză de tonuri sentimentale deosebite, romanticii germani au văzut că întrebuinţează două cuvinte: Wehmut şi Sehnsucht. Wehmut este afectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei fiinţe iubite, pe când fericirea provine din posesiunea lor în amintire. Sehnsucht este însă durerea unei lipse pe care viaţa n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulceşte durerea iniţială şi îi creează fizionomia complexă. [...] Năzuinţa către unirile de după moarte devine la Novalis „süsse Sehnsucht“, iar pentru Hölderlin aspiraţia către farmecul pierdut al iubirii este „Wonner der Wehmut“.

În româneşte aceste nuanţe se regăsesc deopotrivă în „dor“ a cărui îndoită intenţie se îndreaptă şi către trecut, şi către viitor; cineva poate resimţi dorul de cele ce au fost şi de ce ar putea fi. Cuvântul românesc a întrunit laolaltă aceste două situaţii sufleteşti şi sfera sa este mai întinsă.

„Farmecul dureros“ al poeziei eminesciene este, aşadar, nu numai o categorie sentimentală romantică, dar şi „dorul“ poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală, pentru că în realitate Eminescu adânceşte şi interpretează „dorul“ popular într-un fel care îi aparţine şi asupra căruia ne vom opri. Dar faptul că el ocupă un rol atât de însemnat în opera poetului nostru se explică prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrâuririle formaţiei sale cu vâna care urcă din straturile adânci ale inspiraţiei populare şi poate din amintirile depuse în sânge. Armonia dintre cultură şi natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ei de realizare definitivă, şi importanţa pe care „farmecul dureros“ o dobândeşte în cuprinsul ei este una din ilustraţiile acestei armonii.

Dacă însă „farmecul dureros“ sau îmbinările asemănătoare de termeni pot fi apropiate de „dorul“ poeziei populare, de ce preferă Eminescu pe cele dintâi? Nu poate fi îndoială că această analogie se oglindea undeva în spiritul lui Eminescu, după cum o dovedeşte versul: „Şi când inima ne creşte de un dor, de-o dulce jele“, unde, după structura gramaticală a versului, „dulce jele“ explică pe „dor“. De ce însă expresia analitică este preferată cuvântului sintetic? Dacă recitim pasajele din care sunt extrase contextele amintite mai sus vedem că ele nu aparţin acelor bucăţi în care poetul vorbeşte în numele său, la persoana întâia , ci acelora în care el descrie sentimentele altor persoane, ale femeii din Scrisoarea IV *şi din* Înger şi demon*, ale Cătălinei şi Blancăi, ale iubitei lui Arald din* Strigoii*, ale lui Cătălin, ale codrului în* Lasă-ţi lumea. *Excepţie fac numai contextele din* Odă *şi cele din* Peste vârfuri trece lună*, care alcătuieşte însă tot cântecul unui personaj deosebit de poet şi anume al unei femei, al Anei din drama istorică postumă:* Bogdan Dragoş*, pe care versiunea independentă din Poezii o reia şi o modifică în câteva puncte.*

Generalitatea rar dezminţită a acestei condiţii arată că Eminescu se comportă în toate aceste împrejurări ca psiholog al unor stări sufleteşti străine, silit să le amănunţească şi să prefere, deci, expresia lor analitică. Dar afară de aceasta nu este oare funcţiunea poetului să pătrundă sub cuvânt în intimitatea stării pe care acesta o denumeşte, să ne împingă mai departe către miezul lucrurilor, să ne reveleze raportul de elemente trăite şi să ne înfăţişeze astfel în locul cuvântului comun, care adeseori mai mult acoperă decât dezvăluieşte sensurile intuitive, expresia compusă care poate face mai bine acest serviciu? În sfârşit, „farmecul dureros“ este o modificare a dorului şi expresia trebuia rezervată. […]

Am spus că „farmecul dureros“ nu apare niciodată în aceste poezii ale aspiraţiei şi nostalgiei, ci numai în acelea în care personajele scenelor de iubire îndreaptă unele către altele sentimentele lor. Nu cumva atunci „farmecul dureros“ este deosebit printr-o nuanţă, dar printr-una plină de însemnătate, de „dorul“ poeziei populare, de Sechnsucht-ul şi de Wehmut-ul poeziei romantice? Dorul despre care „farmecul dureros“ ne vorbeşte nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă şi întreagă. „Farmecul dureros“ este un dor metafizic. El este aspiraţia de a ieşi din forma mărginită şi proprie. El este năzuinţa de a realiza scopul ultim al voluptăţii, posesiunea infinită şi totală, dar amestecată cu durerea că această năzuinţă nu poate fi îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu, pentru că ele îl resimt până la adâncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veşnic nesăţioasă. […]

Pentru Schopenhauer diferenţa pe care o introducem între voluptate şi durere este o iluzie. Privirea filosofului ştie să distingă unitatea lor profundă. Sunt în această privinţă unele reflecţii adânci în Lumea ca voinţă şi reprezentare. [...]

Am spus că pentru simţul comun suprema durere şi voluptate sunt termeni care se resping. Dacă totuşi poetul îi adoptă laolaltă împrejurarea provine din faptul că, întocmai ca toţi romanticii, el nu se simte legat de opoziţiile logice şi că pe calea aceasta el poate să pătrundă mai adânc în viaţa sentimentului, până la rădăcinile lui iraţionale. „Farmecul dureros" aruncă, deci, o sondă în adâncime. Asociaţii de termeni antinomici a folosit Eminescu şi altă dată, când în Scrisoarea I *sau în* Rugăciunea unui dac *a executat un fel de joc al conceptelor paralele şi opuse, înfăţişându-se începuturile de negândit ale lumii, când fiinţa nu există deopotrivă cu nefiinţa, sau când unul şi totul se implicau în unitatea care nu cunoscuse diferenţieri. Aceeaşi tendinţă care îl îndruma pe poet către originea lucrurilor îl conduce acum în substructura sufletului, şi ceea ce rezultă este sentimentul unei adâncimi, nedezlipit de lectura operei sale.*

Tudor VIANU, Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, 1930, p. 41, 47, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 68, 71, 75—79, 81—82, 83—84.*

Asupra „filosofiei" Luceafărului *se cade să ne oprim o clipă. Acest poem a fost socotit de toţi ca inima gândirii poetului.* Luceafărul *este pentru mulţi un tratat de metafizică abstrusă, acoperit în ceţurile miturilor, o stea răsturnată în apa tremurătoare a unui puţ adânc, ce nu poate fi scoasă decât cu iscusite laţuri metodice. Oricare cercetător al lui Eminescu simte o datorie de onoare să dea o interpretare a poemului, fireşte, mereu alta, şi aşa se întâmplă că în jurul acestei presupuse fântâni de înţelepciune s-au ridicat schelele înalte ale unei exegeze talmudice.*

Pentru unul, Luceafărul întruchipează pe Arhanghelul Mihail şi Eminescu e un mistic care practică postul şi prevesteşte mişcarea ortodoxistă contemporană. El a creat aci „o întreagă cosmogonie şi o teodicee — semn de genialitate". Altul vede în Luceafăr un nume păgân, pe Neptun stăpânind fundul apelor, demon acvatic cu vrăji venerice. Pentru altcineva, el este Satan-Lucifer, dar şi Orfeu paganic, amorţind prin cântec duhurile Hadesului. O interpretare aducând în chestiune platonismul şi gnosticismul, creştinismul şi bogomilismul face din Luceafăr haosul matern din care a ieşit lumea prin potenţa activă a Demiurgului, şi în acelaşi timp

Logosul, verbul revelator al dumnezeirii. Din atâtea şi atâtea dezlegări merită să fie relevată aceea patriotică, după care Luceafărul reprezintă România geologică sau pământul, Cătălina fiind naţia românească, precum şi aceea de natură lingvistică a lui Hyperion=Hyper-eon.

Ce e adevărat din toate acestea? E adevărat că Eminescu avea cultură filosofică şi clasică şi putea întrebuinţa abstracţii şi imagini mitologice multiple pentru a-şi desfăşura ideea, că reminiscenţele de tot felul s-au putut stratifica peste un mit de o simplitate cosmică, pentru care n-avea nevoie de nici o pregătire documentară, reminiscenţe care, aparţinând lumii de buruieni dese ale subconştientului, nu vor fi descurcate niciodată, nefiind de altfel nicicând vreun folos într-asta. Dar hotărât este că imaginile poetului nu au o funcţiune de gândire, nu sunt noţiuni, ci metafore, şi orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii [...]

Cadrul mitic din Luceafărul *se arată mai limpezit. Fiecare e slobod să interpreteze cum doreşte pe Hyperion. Ori Pluton, ori Orfeu, ori Arhanghelul Mihail, ori Satana, el nu simbolizează nici o concepţie proprie cosmogonică, ci e un simplu mit. Zămislit aci din cer şi mare, aci din soare şi noapte (prilej acesta de goală erudiţie), ceea ce duce la Theogonia lui Hesiod, unde, după naşterea mării, substanţa telurică iscată din chaos, însoţindu-se cu cerul, concepe Oceanul şi apoi pe Hyperion, pe Phebus şi alte divinităţi, Luceafărul e un element al unui Cosmos emanatist distribuit pe o „scară" de existenţe, în care el ocupă o sferă înaltă, fiind din „forma cea dintâi". E un sephirot (după Kabbalişti), sau un eon (după gnostici) hipercosmic, un element uranic înzestrat cu nemurirea de Atotputernicul. Deşi creat, el se apropie mai mult decât orice făptură de archetipul veşnic, de unde acea fixitate ce-l deosebeşte de oamenii de lut ai pământului:*

„Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte". [...]

Dumnezeu vorbeşte Luceafărului ca unui egal:

„Noi nu avem nici timp, nici loc",

dar acesta e un mod stilistic de a se exprima. Hyperion nu e absolutul, ci numai o fiinţă creată, „ieşită din chaos", de durată infinită, căci altfel n-ar avea înţeles să-şi ceară pieirea. Dacă am încerca şi aci să „interpretăm", ne-am lovi de aceleaşi uşi zidite ale absurdului. Luceafărul nu e Logosul, fiindcă Verbul nu e creat şi moartea sa atrage după sine sfărâmarea

totului, nu e chaosul, pentru că a ieşit din chaos, nu e Satan, fiindcă nu e un răzvrătit, putând fi numai un Daimon, în înţelesul păgân al cuvântului. Trei strofe care au dat loc la adânci exegeze:

„Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăţi
Dreptate şi tărie?
Ţi-aş da pământul în bucăţi
Să-l faci împărăţie.

Îţi dau catarg lângă catarg,
Oştiri spre a străbate
Pământu-n lung şi marea-n larg,
Dar moartea, nu se poate...“

sunt şi ele foarte simple. Unul a văzut aci, bizuit pe o lectură greşită, propunerea din partea Demiurgului de a crea din nou lumea prin mijlocirea Verbului. Altul, înţelegând bine că se oferă Luceafărului puterea taumaturgică a cântecului orfic, crede că Hyperion-Pluton, căruia i se furase Eurydike prin incantaţie, avea să fie satisfăcut să poată învinge la rândul lui pe Orfeu... cu vocea. Numai teama de platitudine ne poate împiedica să nu vedem ceea ce bunul-simţ arată limpede, că Dumnezeu făgăduieşte Luceafărului puteri divine, domnia lumii şi vitejia mitică a eternului Făt, imagini poetice pentru figurarea unei existenţe superioare.

Luceafărul — temă comună romantismului — e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este însă refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoaşterea mecanicii lumii, şi anume conştiinţa, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrăţitor cu natura, spre care alergase goală Cezara. Prin chiar mitul său de altfel, Hyperion e „cel de sus“, Titanul zonei siderale, părinte al soarelui, şi, prin opoziţie cu Pământul, divinitatea substanţei foto-eterice. [...]

Egipetul aparţine, prin Memento mori, *din care e un episod, poemului de dimensiuni lungi şi de aceea trebuie restituit corpului din care face parte şi judecat în monumentul întreg. [...]*

De-a lungul poemului întâlnim la tot pasul recuzita poetică, aruncată în dezordine. În lumea închipuirii sunt „dumbrăvi de laur“ şi „lunci de

chiparoase“, în „ramurile negre“ ale acestei vegetaţii suspină „o cântare-n veci“, moartea şade aci, frumoasă, „cu aripi negre“. Din coastele (figura e aproape zoologică) stâncii seci a lumii aievea omul se încearcă „a stoarce lapte“, poezia dă orice formă gândului, aşa cum faurul

„Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci“.

Basmul e straja veche a secolilor, el deschide, cu chei de aur şi cu formula magică a vorbelor, poarta templului unde se torc secolii. Pentru grosimea de frânghii a veacurilor trebuia dar un spaţiu de răsucire uriaş, cu stâlpi suiţi în stele şi arcuri negre, iar în locul micii vârtelniţe o roată de navă. Strofa care cuprinde astfel de idei poetice e remarcabilă:

„Când posomorâtul basmu — vechea secolilor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templu unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalţi suiţi în stele,
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,
Uriaşa roat-a vremii înapoi eu o întorc“.

Victor Hugo nu mânuia mai bine elementul colosalului şi imaginile grele ca nişte grinzi decât Eminescu în aceste strofe necunoscute până mai deunăzi:

„Şi privesc... Codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gândirile ce zboară
Şi icoanele-s în luptă — eu privesc şi tot privesc
La vo piatră ce însamnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cântar măsoară —
Acolo îmi place roata câte-o clipă s-o opresc!“

Totul e trosnitor şi masiv, pierdut în perspective: codrii secolilor la marginea oceanelor de popoare, pe deasupra cărora zboară ca nişte mari păsări gândurile, în vreme ce icoanele trecutului se luptă ca nişte armate la piatra de hotar a istoriei. Erele se recunosc după „noile măsuri“, după „cântar“, iar timpul e roata. În Babilon sunt ziduri spectrale sub care gloatele au mişcări marine. Şi pentru ca în toată această urieşenie Semiramida să poată cugeta în dumbrăvile răcoroase, trebuie să ne pregătim închipuirea pentru un promontoriu nemărginit suit peste urletul zilei:

„Babilon, cetate mândră cât o ţară, o cetate
Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate
Şi pe ziduri uriaşe mari grădini suite-n nori;

Când poporul gemea-n pieţe l-a grădinei lungă poală
Cum o mare se frământă, pe când vânturi o răscoală,
Cugeta Semiramide prin dumbrăvile răcori“.

Contrastul dintre zgomotul mic orăşenesc şi zdrobitoarea linişte cosmică, dintre patima măruntă a mulţimii şi gândul universal al regelui, este o notă a lui Eminescu. La fel în Împărat şi proletar. Cezarul stă singur la marginea apei extemporalizat, lângă o salcie pletoasă, în vreme ce departe revoluţia zilei clocoteşte.

Descripţia e de neînlăturat în astfel de compunere şi multe strofe care urmează sunt descriptive, dar în acest stil: Asia e „somnoroasă“, mirajul de pustie e un aer care „se-ncheagă“, munţii sunt „gărzi de piatră“ ale veşniciei. Pentru imaginea pustietăţii unui continent ruinat, Eminescu atinge desăvârşirea senzaţiei de nulitate. Asiatul (la singular) aleargă călare prin ceea ce a devenit deşert, şi, întrebat în goană, nu-şi poate aminti nici numele vechilor aşezări:

„Azi?... Vei rătăci degeaba în pustia nisipoasă:
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munţii, gărzi de piatră, stau şi azi în a lor loc <post>;
Ca o umbră Asiatul prin pustiu calu-şi alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mâna-i lungă,
«Unde este? nu ştiu — zice — mai nu ştiu nici unde-a fost»“.

Când tabloul e bucolic, Eminescu (aşa de deosebit de firavul Alecsandri) are voluptăţi masive, michelangioleşti, cu aceeaşi împerechere de suavitate şi încordare muşchiulară:

„Şi în Libanon văzut-am rătăcite căprioare
Şi pe lanuri secerate am văzut mândre fecioare,
Purtând pe-umerele albe auritul snop de grâu;
Alte, vrând să treacă apa cu picioarele lor goale,
Ridicară ruşinoase şi zâmbind albele poale,
Turburând cu pulpe netezi faţa limpedelui râu“. [...]

Întâiele strofe din episodul Egipetul nu cuprind decât elemente descriptive tocite sau dizgraţioase: cer de aur, flori „ca argintul de ninsoare“, păsări „giugiulindu-se cu-amor“, marea ce îneacă dorul Nilului, ţări „ferice“. Abia când reapare decorul gigantic poezia îşi capătă din nou acel lunatism colosal:

„Memphis, colo-n depărtare, cu zidirile-i antice,
Mur pe mur, stâncă pe stâncă — o cetate de giganţi“.

Se descrie noaptea, cu grozave greşeli gramaticale dar cu un straniu sentiment de ecou:

„Şi în templele măreţe — colonade [-n] marmuri albe —
Noaptea zeii se preumblă în veştmintele lor albe
Ş-ale preoţilor cântec sună-n arfe de argint —
Şi la vântul din pustie, la răcoarea nopţii brună,
Piramidele, din creştet, aiurând şi jalnic sună;
Şi sălbatic se plâng regii în giganticul mormânt“.

Egipetul se prăbuşeşte şi el. Nisipul pustiurilor astupă oraşele ce devin astfel „gigantici sicriuri unei ginţi“. Uraganul aleargă „până ce caii lui îi crapă“. Memphis devine un oraş neptunic, vestit de clopotele pe care marea le are în fund.

Episodul „Grecia“ cuprinde strofe de o pictură sigură. Atena „cu dome albe... ca alb metal“ strălucind între munţii granitici şi apa caldă a mării, nimfele grele, cavaline, care îşi usucă părul pe ţărm, petrecerea semi-divinităţilor în spiritul umorului negru-roş al lui Böcklin aparţin unei Grecii mai adevărat homerice:

„O văd Grecia ferice verde răsărind din mare,
Cu-a ei munţi frângând lumina pe-a lor creştet de ninsoare,
Cu cer nalt, adânc-albastru, transparent, nemărginit...
Din colanul cel de dealuri se întinde-o vale verde
Ce purtând dumbrăvi de laur se încuibă şi se pierde
Ici în mare, colo [-n] regii cu diadem [de] granit.

Şi din cuibul cel de stânce colo sterp — ici plin de pini,
Vezi ieşind din lunci de mirte, drumuri şese şi grădini,
Un oraş cu dome albe strălucind ca alb metal.
Lin cutremurându-şi faţa marea scutură-a ei spume,
Repezind pe-alunecuşul undelor de raze — o lume
Se spărgea c-un dulce sunet între scorbure de mal...

Valuri linguşesc în murmur, soarele le străluceşte
Pielea netedă şi albă. Ies din marea care creşte,
Pe nisipul cald se culcă, părul negru şi-l usuc!
Aburea zăpada albă cufundată-n plete brune —
Stau puţin sorindu-şi corpul — se ridică, fug nebune
Şi în umbra de dumbravă, râzând vesele se duc.

Culeg flori, şoptesc cu hohot şi vorbesc mărgăritare,
Ca vrun ochi să nu le vadă, se feresc de pe cărare —
Dintr-o tufă cap ivește Satyr chel, barbă de ţap,
Urechi lungi şi gură strâmbă, nas coroi. — De sus îşi stoarce
Lacom poamă neagră-n gură... Pituliş prin tufe-o-ntoarce,
Se strâmba de râs şi-n fugă se da vesel peste cap".

După o scurtă bahică cu vin roşu ca „al dropiei sânge", se deschide deodată o geologie de basm lunatic, în care stăpâneşte, ca de obicei la Eminescu, factorul vulcanic şi păduros:

„Printre cremenea crăpată, din bazaltul rupt de ploaie,
Ridica stejarul falnic trunchiul ce de vânt se-ndoaie,
Scoţând vechea-i rădăcină din pietrişul sfărâmat;
Vulturul s-acaţă mândru de un pisc cu fruntea ninsă,
Nouri lunecă pe ceruri oastea lor de vânt împinsă
Şi răsună-n noaptea luniii cântul mării blând şi mat". [...]

Fundul mării regelui Nord în care se sfătuiesc zeii Valhallei, cu acea înflorire de sticlărie, zăpadă şi fluide, este ieşit dintr-o închipuire în stare de cea mai beată muzică a imaterialului:

„...Atunci luciul mării turburi se aplană, se-nsenină
Şi din fundul ei sălbatec, auzi cântec, vezi lumină —
Visul unei nopţi de vară s-a amestecat în ger.

Şi în fundul mării aspre, de safir mândre palate
Ridic bolţile lor splendizi, ş-a lor hale luminate,
Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înşir;
Şi prin aerul cel moale, cald şi clar, prin dulci lumine
Vezi plutind copile albe ca şi florile vergine,
Îmbrăcate-n haine-albastre, blonde ca-auritul fir."

Meditaţiile asupra nimicului şi tăcerii lui (în legătură cu moartea lui Napoleon Bonaparte) sunt vrednice de fantazia lui Lamartine. Nimeni n-a analizat ideile de existenţă şi neexistenţă cu mai îndârjit sarcasm. Mintea noastră e găurită de atâta logică a absolutului şi ideile noastre cad ameţite şi îngrozite ca într-un puţ fără fund: sorii de sting, sistemele planetare cad în chaos; în craniul uscat al omului pe care-l acoperi c-o mână intră evi întregi de cugetare, universul, râurile de stele, fluvii cu mase de sori, viaţa popoarelor trecute; Demiurgul necunoscut a aruncat în câmpurile chaosului seminţe din care ies ramuri de raze, a pus în ţeasta de furnică gânduri uriaşe. Oamenii i-au făcut chipuri cioplite, l-au săpat în munţi

de piatră, l-au sculptat în lemn. Poetul trimite o herghelie de întrebări să-l caute în hieroglifele Arabiei pustii, sau trimite în acelaşi scop interogativ vulturi spre cer, care se-ntorc însă cu aripile arse. Unii, prefăcuţi în stele de aur, ajung până la uşa veciei, dar cad arşi din cer şi ning capul poetului cu cenuşă. Ca să-i explice fiinţa, a pus popoare de gândiri să clădească idee pe idee până-n soare, aşa cum popoarele antice din pământul Asiei au suit stâncă pe stâncă şi mur pe mur. A fost de ajuns însă un grăunte de îndoială în cimentul adevărurilor pentru ca popoarele de gânduri să se risipească în vânt:

Cum eşti tu nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Şi prin valuri de gândire mitici stânce se sulev;
Nici un chip pe care lumea ţi-l atribuieşte ţie
Nu-i etern, ci cu mari (cete) d-îngeri, de fiinţi o mie,
C-un cer încărcat de mite asfinţeşti din ev în ev".

Fragmentul Se bate miezul nopţii *găsit de Maiorescu printre hârtiile poetului, e începutul poemului de tinereţe* Mureşan*, publicat în variante esenţiale, dar neluat niciodată în seamă. Citirea lui fără prejudecăţi va întări convingerera că poemul este, dacă nu tot ce a scris mai bun Eminescu, oricum deasupra mijloacelor oricărui alt poet român în frunte cu Alecsandri. În introducere aflăm tot vocabularul propriu al poetului, somnolenţa, plastica aceea neasemuită a ideilor pe care Eminescu le urneşte ca pe nişte lucruri, în chipul lui Goethe [...].*

Eminescu este în tinereţe un mare poet al monumentalului geologic şi al liniştii alpine, şi cu greu vom mai găsi în opera de mai târziu versuri de măreţia acestora:

„În munţi ce puternici din codri s-ardică,
Giganţi cu picioare de stânci de granit,
Cu fruntea trăsnită ce norii despică
Şi vulturii-n creieri palate-şi ridică
Ş-uimiţi stau în soare privindu-l ţintit".

Apoi sentimentul geologic se împerechează cu demonismul. Un mic Walpurgisnacht se dezlănţuie în această învrăjbire a elementelor prin vraja magului ce stă pe muntele cu fruntea „sterpită" [...].

Prin urmare, începuturile poetului sunt în direcţiunea poemului întins. Răsfoind, de altminteri, ediţia maioresciană, băgăm de seamă că ceea ce cunoaştem şi preţuim noi, scurtele poezii idilice sau în chip de cântec, înfăţişează opera celor din urmă şapte ani de viaţă limpede (1876—

1883). Până atunci Eminescu gândise grandios şi patetic, având concepţii asupra lumii şi o schelărie de tipul imens.

Împărat şi proletar *este, cum am văzut altă dată, aducerea până la prezent (1871) a poemului caducităţii* Memento mori. *Pentru obişnuitul cu idilica eminesciană, această compunere oratorică pare o dibuire de tinereţe. Ea are însă sonorităţi de violoncel, pe care urechea noastră de astăzi nu le mai poate prinde. Violoncelismul acestei epoci stă în ideea fundamentală, care leagă totul, în gravul aer profetic heliadesc. Eminescu, spirit dramatic mai ales atunci, a adus din tragedie noţiunea destinului, pe care a strecurat-o, prin metoda unei largi documentări, în sentimentul de inutilitate obosită. Trebuie să citeşti întâi Memento mori spre a te pune la cheia gravă a aceluia, pentru ca să poţi prinde de la început sacadarea tristă, iambică, din Împărat şi proletar, antinomie mai dinainte dezlegată în sensul zădărniciei [...].*

Rugăciunea unui dac *a făcut parte din poemul mai lung* Gemenii. *Reaşezându-l la locul din care s-a dezlipit, vom vedea că reputaţia lui Eminescu nu are nimic a suferi. [...]*

Durerea de a-şi fi pierdut frăţia fratelui şi credinţa Tomirei îi scoate lui Sarmis blesteme amare împotriva lui Zamolxe şi a lui Brigbelu. Ele sunt proferate într-o vorbire crudă, plină de imagini terifice:

„O, voievozi ai ţării, frângeţi a voastre săbii
Şi ciuma în limanuri să intre pe corăbii.
Puteţi de-acum să rupeţi bucăţi a mele flamuri,
Mânjit pe ele-i zimbrul adunător de neamuri,
De azi al vostru rege cu drag o <va> să îngroape
Domnia-i peste plaiuri, puterea-i peste ape.
Şi-acum la tine, frate, cuvântul o să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din piept
Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci,
Să sameni unei slabe şi străvezii năluci,
Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos
Şi spaima morţii intre-ţi în fiecare os.
De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă
Şi somnul — vameş vieţii — să nu-ţi mai ieie vamă.
Te miră de gândirea-ţi, tresai la al tău glas,
Încremeneşte galben la propriul tău pas,
Şi propria ta umbră urmând prin ziduri vechi,
Cu mâinile-ţi astupă sperioasele urechi,
Şi strigă după dânsa plângând, muşcând din unghii
Şi când vei vrea să-njunghii, pe tine să te-njunghii!...

Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară, vai!
De tronul tău se sfarmă blăstămul ce visai.
Durerile-mpreună a lumii uriaşe
Te-ating ca şi suspinul copilului din faşe.
Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele şi-ncepător de vremuri".

Faţă de coloarea aproape folclorică a acestor versuri, care sunt tot ce s-a scris mai frumos în poezia română, cu imagini nu aşa de grele şi de monstruoase ca acelea ale lui Arghezi, însă motivate prin tristeţe şi înfricoşătoare în putinţa lor de realizare (frângerea săbiilor, ciuma pe corăbii, sfâşierea flamurilor, îngroparea puterii peste ape, îngălbenirea sufletului, secarea ochilor şi uscarea trupului pe tronul uzurpat, întoarcerea cuvântului pe dos, somnul care nu mai ia vamă, umbra care astupă urechile ascultătorului), Rugăciunea unui dac *apare declamatorie şi abstractă şi de o vorbărie absurdă.*

George CĂLINESCU, Opera lui Mihai Eminescu*, 5 vol., Editura Cultura naţională şi Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1934—1936; reeditată în Opere, vol. 12—13, Editura Minerva, 1969—1970, p. 92—93, 100—102, 392—395, 397—398, 402—403, 405, 407, 408—409.*

Erotica lui Eminescu nu e mistică în sensul dantesc al cuvântului. În spiritualism dealtfel erotica e numai prezenţa celor două sexe şi dorinţa de întregire a factorului masculin prin cel feminin. Încolo totul e metaforă, şi femeia nu-i decât un simbol al fericirii paradisiace. Beatrice întruchipează harul. Dar la romantici, pierzându-se Erosul divin, a rămas, mai mult ca figură literară, ideea salvării prin femeie, ceea ce presupune antitetic şi căderea prin ea. Femeia e înger sau demon şi de cele mai multe ori înger şi demon laolaltă, seraf şi prostituată ca la Alfred de Musset. Fireşte, acest spiritualism afrodisiac al romanticilor, fără religiozitate, a trecut şi la Eminescu mai ales în scrierile juvenile. Demonul copilă este în acelaşi timp un înger de pază. Ori femeia-înger împacă cu cerul pe răzvrătitul demonic. Mai ales stăpâneşte demonul cadaveric care trage pe victimă într-o dragoste hipnotică:

„— Da simt că în puterea ta sunt, că tu mi-eşti Domn,
Şi te urmez ca umbra, dar te urmez ca-n somn.
Simt că l-a ta privire voinţele-mi sunt sterpe,
M-atragi precum m-atrage un rece ochi de şerpe".

Aci vorbeşte Tomiris. În Strigoii *bărbatul e cel fascinat de braţele reci:*

„Îşi simte gâtu-atuncea cuprins de braţe reci,
Pe pieptul gol el simte un lung sărut de gheaţă,
Părea un junghi că-i curmă suflare şi viaţă...
Din ce în ce mai vie o simte-n a lui braţe
Şi ştie că de-acuma a lui rămâne-n veci“. [...]

Femeia este un izvor
„De-ucigătoare visuri de plăcere“,

care se aşează pe genunchii bărbatului şi se anină de gâtu-i „cu braţele amândouă“. Iubiţii stau „mână-n mână, gură-n gură“, îşi îneacă unul altuia suflarea „cu sărutări aprinse“ şi se strâng „piept la piept“, el sărutând „cu-mpătimire“ umerii femeii, ea lăsându-se „adăpată“ cu gura:

„Ei şoptesc, multe şi-ar spune şi nu ştiu de-unde să-nceapă,
Căci pe rând şi-astupă gura, când cu gura se adapă;
Unu-n braţele altuia tremurând ei se sărută,
Numai ochiul e vorbareţ, iară limba lor e mută“.

Asta nu înseamnă că în poezia lui Eminescu nu vom găsi atitudini sublimate de elementul carnal. Dar în orice caz erotica lui se întemeiază pe „inocenţă“. Însă nu pe virginitatea serafică, inconştientă de păcat, ci pe nevinovăţia naturală a fiinţelor care se împreună neprefăcut. Este o candoare animală. Eminescu exprimase limpede aceste idei care sunt în deplin acord cu gândirea lui naturistă. La temelia lumii stă instinctul orb, singura formă de existenţă adevărată, dacă primim finalitatea naturii. Imboldul sexual, acel instinct

„Ce le-abate şi la pasări de vreo două ori pe an“

este izvorul purei fericiri erotice, înţelegând prin fericire, în stilul negativ schopenhauerian, cât mai puţină durere. Suferinţa se iveşte odată cu conştiinţa, acel epifenomen ce tulbură mecanica întunecată şi fără greş a firii. Eminescu nu e misogin, ci e un dezgustat de schimele de salon ale femeii cochete care slăbesc scopul naturii, înţelege: procreaţia. Îl supără femeia care cere curteniri „în versuri franţuzeşti“, femeia „rece ca şi gheaţa“, ori „practică“, încântată de a fi cântată de un poet alegând pe „soldatul ţanţoş cu spada subsuoară“.[...]

Intimitatea eminesciană nu e analitică. Perechea nu vorbeşte şi nu se întreabă. Ameţită de mediul înconjurător, ea cade într-o uimire, numită de poet „farmec“, care este neclintirea hieratică a animalelor în epoca

procreaţiei. Amorul eminescian e religios mecanic, înăbuşit de geologie. În chip obişnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii bărbatului, şi apoi amândoi cad toropiţi, fascinaţi de o ritmică din afară, căderi de raze, de ape, de flori:

„Pe genunchii mei şedea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ţi cadă flori de tei“.

George CĂLINESCU, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, *Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 413, 414.*

Universalitatea unui poet, când n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea prin care opera sa, zămislită în timpul şi spaţiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale şi ale ţării unde a luat fiinţă şi devine inteligibilă întregii umanităţi. Pentru care au evadat astfel din contingentele imediate, noţiunile de clasicism, romantism pierd orice sens. Însă universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pământ, iar nu o abstracţie, orice poet universal este ipso facto un poet naţional. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpaţi din opera lor ce e concret etnic, sublimele îngustimi, dacă vreţi, şi totul rămâne inert şi fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică şi sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum şi-n viitor.

Foarte tânăr sau mai matur, Eminescu era obsedat de geneza poporului român şi plănuia vaste epopei ori drame despre episodul daco-roman, încercând a crea şi o mitologie ad-hoc. Într-o epopee cu titlul Decebal, *zeii nordici, a căror reşedinţă e pusă, ca de obicei, în fundul mării îngheţate, se solidarizau cu Dacia. Dochia ar fi fost o vrăjitoare tânără, iar Ogur un cântăreţ orb, un fel de Homer al geţilor, care, însufleţind poporul dac în lupta împotriva romanilor, ar fi fost târât de caii soarelui şi ar fi căzut în marea îngheţată. Acolo ar fi povestit zeilor Valhallei nenorocirea dacilor şi aceştia ar fi hotărât să pornească năvălirea popoarelor barbare. Mai târziu, ieşind din vag, poetul punea pe Freya, soţia lui Wotan, să viziteze ţările dunărene. Orbul era Diutpareu, fost rege şi capul preoţilor daci. Dochia, fiica lui, iubea pe Dacio, dar ura şi iubea totodată pe Traian. La căderea Daciei, gândul ei este să emigreze cu resturile poporului, însă cu imaginea lui Traian înaintea ochilor, şi la ivirea lui încremeneşte ca Niobe, foarte*

probabil pe muntele Ceahlău, numit de către G. Asachi Pion. Cât de stăruitor era în mintea poetului mitul naţional al Dochiei ne putem face o idee dintr-un de toţi ştiut sonet:

„Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceaţa creşte rânduri-rânduri“.

Mult mai târziu (ca să trecem peste alte proiecte), într-un fel de satiră, poetul, nemulţumit de prezent, îşi închipuia că descinde în marea îngheţată unde, fireşte, se afla şi Decebal, care întreba dacă mai dăinuie Sarmisegetuza, cea cu muri de granit şi turnuri gote. Poetul îi mărturisea că nu, iar învingătorii lui degeneraseră până într-atât că din romani deveniră romunculi. Odin în persoană mângâia pe poet şi-l îmbia la o dragoste cu o divinitate a fundurilor de mare care se ghiceşte a fi Poezia. Asimilarea geţilor cu goţii o făcuse Iakob Grimm, de unde prezenţa lui Decebal în Valhallia. În Strigoii*, poem descriind năvălirea barbarilor în Dacia, este evocat un bătrân preot al lui Zamolxe care duce pe Arald într-un „dom de marmur negru“ în inima muntelui, care de bună seamă este Ceahlăul. Pionul şi marea îngheţată sunt cele două coordonate ale genezei poporului român. Chiar într-o versiune din* Geniu pustiu*, eroul Toma Nour merge la vânătoare pe patine în regiunea boreală, în nădejdea că, spărgându-se gheaţa sub el, ar fi căzut în fundul mării îngheţate, unde domneşte bătrânul rege Nord, acolo unde totul e splendid, inalterabil, rece şi inteligibil ca cristalul. Prietenii nu înţelegeau sau considerau drept extravaganţă mărturisirea poetului că după moarte ar dori să fie aşezat în fundul mării îngheţate spre a scăpa de putrefacţie. De altfel, pentru el, paradisul fluid şi adamantin din fundul mării reprezenta locul geniului cerebral, aspirând după frumuseţe şi sorbind chipul fetei de împărat.*

Pe o răspândită temă occidentală, Eminescu, care nu văzuse marea decât foarte fugitiv la Königsberg, îşi va exprima în versuri celebre dorinţa de a muri la marginea mării, având codrul aproape. Superficia tumultuoasă a mării era pentru el viaţa fenomenală cu catastrofele ei, fundul mării înfăţişa Valhalla, paradisul fluid, înrudit cu diamantul. Codrul, incompatibil cu ţărmul Sciţiei Minor, era şi el o speţă care, ca atare, depăşea existenţa individului coruptibil. Pentru cine a cercetat gândirea explicită a lui Eminescu în scrieri şi manuscrise lucrul nu suferă discuţie. Deci, tot în termeni naţionali, prin coborârea în Olimpul acvatic al lui Zamolxe şi al lui Decebal era formulată şi filosofia ce şedea la temelia acestor aşa de simple şi vibrante versuri:

„Mai am un singur dor:
În liniştea serii
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării“. […]

Există o condiţie excepţională care ridică pe Eminescu deasupra poeţilor de circulaţie mărginită. A cunoscut poporul şi provinciile româneşti, a devenit familiar cu speculaţiile filosofice cele mai înalte, a iubit fără a fi fericit, a dus o existenţă nesigură şi trudnică, a trăit într-un veac ingrat, ce nu răspundea idealului său, a plâns şi a blestemat, apoi s-a îmbolnăvit şi a murit foarte tânăr. Tot ce a avut de spus, a spus până la 33 de ani. Viaţa lui se confundă cu opera. Eminescu n-are altă biografie. Un Eminescu depăşind vârsta pe care a trăit-o ar fi ca un poem prolix. Însăşi nebunia pare o operă de protest. Şi de aceea oricine îl va citi, pe orice punct al globului, va înţelege că Eminescu a exemplificat o dramă a omului, că el a scris în versuri o zguduitoare biografie. Alţii au o operă eminentă şi o biografie monotonă şi fără semnificaţie. Rar se întâmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuşi bucuriile şi durerile existenţei, şi de aceea multă vreme M. Eminescu va rămâne în poezia noastră nepereche.

George CĂLINESCU, în Studii eminesciene — 75 de ani de la moartea poetului, *Editura pentru Literatură, 1965, p. 21—23, 43.*

În contrast cu icoana statică a fetei de împărat, aceea a Luceafărului, cu atributele lui: lumină, planare, putere, este sugerată prin verb în chip mai aproape de dinamic decât de static, ea privea cum el răsare, străluce, duce. […]

Cele patru strofe care zugrăvesc cum cel menit să fie pură oglindă a lumii contemplă pe fata de împărat în oglindă, sunt prilej nu numai de a observa o măiestrită tranziţie de la static la dinamic, dar şi de a întrevedea într-acest ansamblu de fantastic adevărul viziunii plastice. […]

În strofa a opta, care zugrăveşte mişcarea lui aeriană:

„Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie“

imaginea centrală este o mreajă de văpaie. Se sugerează uşor tendinţa de captare. Zic uşor, pentru că ceea ce ar fi pasional în cuvântul văpaie este bemolizat prin recile-i scântei. (Pentru simetria şi revenirea muzicală a

motivelor, este de reţinut că prima lui manifestare are acelaşi atribut ca şi cristalizarea ultimă: atributul rece, aici cu firescul nativului, acolo cu adâncirea libertăţii prin conştiinţă.)

Este un fin şi dublu joc în cuvântul acesta, mreajă. Aici, el nu înseamnează plasă de prins. Mreajă de văpaie evocă imaginea unui ţesut fin, ceva ca o bandă de lumină cu ochiuri jucăuşe. În sensul acesta, imaginea este o creaţiune eminesciană, dar adevărul ei este confirmat de unele înţelesuri dialectale ale cuvântului. Cu toate atenuările contextului cerute de firea nativ-contemplativă, înlocuirea cuvântului mreajă prin orice alt cuvânt ar fi fost o scădere. […]

Dintre coordonatele spaţiale, este aici de relevat cum cele care accentuează linia verticală predomină faţă de cele orizontale. Mărginindu-mă numai la câteva momente, relevez cum atât scena jocului în oglindă cât şi chemarea ei, apoi scena dintre Cătălin şi Cătălina într-un ungher şi mai ales sub şirul lung de mândri tei, sunt caracterizate nu numai printr-un spaţiu mărginit, dar şi printr-o accentuare de contur orizontal, pe când toate semnalizatoarele Luceafărului accentuează verticale spre nemărginit. Aceasta datorită nu numai situaţiei lui în spaţiu, dar mai ales pentru a sublinia necontenit contraste de valoare din structura conflictului. Când, de pildă, Cătălina cheamă: cobori în jos, luceafăr blând, semnalizatorul în jos pe lângă cobori pare o tautologie; şi totuşi, subliniind distanţa şi contribuind să dea viaţă spaţiului estetic, are o valoare stilistică. Iar amintirea mării şi a cerului din strofa:

„Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Şi cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea“

nu este numai un reflex din mitul titanului Hyperion, fiul cerului şi al pământului, dar şi o polaritate spaţială pe linia verticalei, ca şi prelungirea în jos spre colo-n palate de mărgean, în ocean. Iar strofa:

„Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Şi m-am născut din ape“

motivul coborârii şi al naşterii din ape este reluat, metafora aceasta atât de sugestivă: palatul ei, o cămară pentru copilul nemărginirii, îşi capătă toată valoarea în polaritatea arătată.

Necontenit această direcţie sus-jos revine sub cele mai variate forme, făcând să vibreze cu o viaţă proprie spaţiul estetic al poemei străbătut de esenţa conflictului. [...]

Pentru viziunea spaţială a lui Eminescu, reprezentările care se leagă de creşteau în cer a lui aripe, nasc întrebarea dacă această impresie de creştere raportată la axa verticală a poemei: sus şi jos, este văzută plastic din perspectiva de pe pământ sau din perspectiva de sus. Văzută de jos, creşterea aripelor este o imposibilitate plastică. Dimpotrivă, privită de sus, din perspectiva către care tinde acum astrul, ea este plastic adevărată.

Fireşte, aceasta nu cu preciziunea cerută de o scenă pe pământ, dar în acel ansamblu imprecis şi sugestiv în care cuvintele sunt întrebuinţate şi pentru apropierea lor de o esenţialitate iraţională. Privite în contextul inefabilului, creşteau, cer şi aripe au un orizont absolut, par atribute sugerând elan, putere, nemărginire. [...]

Privite în ele, în sensul curent, aşa cum l-ar da dicţionarele, cuvintele din finalul poemei sunt simple: pronumele personal, substantivul urmat de adjectivul posesiv mea, verbul reflexiv mă simt şi atributele verbale nemuritor şi rece. Toată valoarea lor vine însă din acel complex care este spaţiul şi timpul poemei. Astfel, în cuvintele acestea atât de simple, vibrează totalizant o lume de concepţii. Enunţarea lumea mea nu este deci un simplu atribut al contemplativităţii, ci cuprinde întreaga afirmare a propriei valori, aşa cum fusese lămurită în sentinţa lui Dumnezeu. Forma reflexivă a verbului mă simt subliniază existenţial destinul. Ca înţeles, verbul este înrudit cu sunt. Are însă o dinamică proprie, o sporită afirmare a conştiinţei de sine. Iar forma reflexivă, reluând pentru a treia oară o corespondenţă nouă a pronumelui iniţial eu, adaugă versului o nouă faţă pentru unicitatea valorii afirmate absolut.

Cadenţa versului final este determinată mai întai de îndoitul accent care stă pe primul cuvânt: nemuritor. Privit în sine, cuvântul este un coriamb, deci una din acele unităţi, care, prima şi ultima silabă fiind accentuate, diferenţiază răspicat cuvântul în ansamblul acustic. Excepţionalul valorii îşi are astfel expresia în excepţionalul ritmic. Ultimul atribut: rece, echivalent pentru dezlegarea prin catharsis a încordării conflictului, îşi împrumută şi el semnificaţia de la întreaga experienţă străbătută.

În forma închisă şi prin pregnanţa lui, acordul final, un bărbătesc acord major care ţinteşte şi el în sus, ca toate imaginile poemei, afirmă totalizant acest adânc al existenţei întipuit în simbol: menirea creatoare — liberată de patimă şi de amăgitoarele chemări ale fericirii.

Peste secole, în faţa destinului, aceeaşi atitudine la cel mai ales cântăreţ poporan ca şi la cel mai reprezentativ dintre poeţii noştri. Şi dincolo de felurimea aspectelor, aceeaşi perspectivă nemărginită în planurile de rezonanţă ale formei mărginite. După cum în străvechea Mioriţă *dăinuieşte simbolul mitic al neclintitei alipiri de propria îndeletnicire, chiar şi în pragul morţii, tot astfel în supremul simbol eminescian, avem negaţiunea pesimismului: afirmarea deplină a propriei chemări înalte.*

D. CARACOSTEA, Arta cuvântului la Eminescu*, Institutul de istorie literară şi folclor, 1938, p. 286, 292—293, 309—310, 329, 370—371.*

*Geniul este, desigur, o copie a Demiurgului. În Luceafărul subordonarea e clară, deşi esenţa platonică a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „dezlegat“ de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. Însuşi faptul că poate fi dezlegat de eternitate, ca de o vrajă, că poate să se integreze şi naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepţiei despre demon la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii Pădurii şi a Ghenarului, împotriva Demonului văzut în faţa lui pur negativ. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forţă suprafirească (în înţelesul goethean), şi în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaştere ultimă a misterului, în spirit faustic, şi identificare în Eros, încearcă să depăşească însăşi forţele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singura lui condiţie de a se identifica absolutului ţine de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieşi, creând universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a acelui „dor nemărginit“ (*Scrisoarea I*).*

Cosmogonia eminesciană structurează concepţia lui Eros şi Demon, care este însăşi axa personalităţii poetului. Marea insatisfacţie amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei şi goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, zvârcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce“ a acestui „dor nemărginit“. Dincolo de ea e moartea, e haosul — „eterna pace“; sentimentul morţii universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferenţierea lui iniţială. Dacă viaţa e „vis al morţii-eterne“, moartea însăşi e „un vistiernic de vieţi“. Un fel de rotaţie cosmică se desprinde din erotica eminesciană; destinul omului de a suferi este însăşi condiţia vieţii, manifestată în voinţă. Reîntoarcerea în „eterna pace“ este

o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului într-un mister ultim. Demonismul eminescian este şi el de esenţă cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creaţia, în dublul plan al instinctului, al „voinţei" şi al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din Cu mâine zilele-ţi adaogi *(relevat de d. Tudor Vianu) este tot o formă a creaţiei, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăieri, de la romanţă la mitul liric, de la aspectul lui pământean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spaţiul interastral este figurat de Eminescu (*în Scrisoarea I*, în* Luceafărul*, în* Sărmanul Dionis*) cu aceleaşi elemente de unitate cosmică, după cum sfârşitul universului din* Scrisoarea I*, în viziunea „bătrânului dascăl", apare cu aceeaşi structură. Natura cosmică este unidimensională, în concepţia eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare senzorială sau transcendentă, natura este un cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului.*

Pompiliu CONSTANTINESCU, Eros şi Daimonion*, în* Revista Fundaţiilor regale*, II, 1939, nr. 7, p. 84—99*.

Eminescu a fost şi este încă un poet dificil.

Avem, cu el, chiar cazul poetului dificil, care, fiind un mare poet şi devenind pe deasupra poetul nostru naţional, atât de mult ne-am obişnuit cu felul său, încât am ţine de neserios pe cine ar îndrăzni astăzi să ne afirme că nu-l înţelege.[...]

Cu toate acestea, dacă este să avem o deplină sinceritate faţă de noi înşine, nu o dată, citindu-l, se trezesc vechi nedumeriri, peste care de obicei se trece, pentru că oprirea în loc s-a ajuns a se resimţi ca fiind lucru oarecum de ruşine; dar, peste aceste nedumeriri, care sunt totdeauna ale facultăţii logice, se trece şi fiindcă nu mai pot fi observate. Cauzele sunt două: una este familiaritatea noastră îndelungă cu opera, ceea ce nu ajută atât de mult înţelegerea deplină, cât acceptarea ei aşa cum ni s-a dat, iar a doua ţine de opera însăşi, de profundele ei sugestii muzicale, care lucrează asupra spiritului nostru ca un narcotic. Şi aceasta este influenţa cea mai puternică, prin care dificultăţile se rezolvă ca de la sine, fără să mai fie timp a fi observate.

În adevăr, aşa cum au arătat ultimii comentatori, poezia lui Eminescu este o continuă legănare, o armonie de însomnorare a spiritului, un fel de menţinere, de echilibru muzical, între somnul real şi starea de trezie. Poetul, luând cu sine şi pe cititor, alunecă spre viaţa nedesluşită, spre visul tulbure, dar liniştit, al vegetalelor, al apelor, al astrelor şi al întregii naturi, pe care nici n-o evocă atât, cât se simte făcând cu ea acelaşi corp. [...]

Dar toate imaginile, dacă se observă bine, plutesc într-un fel de ceaţă, care nu este a vieţii spiritului nostru, într-o legănare somnolentă, după cum s-a zis, care exercită asupra cititorului o moleşire dulce, perdeluindu-i privirea. În această stare, funcţia intelectivă a sufletului, faţă de care orice poet nou este un poet dificil, trece printr-un mic leşin. O ameţeală ca de farmec cuprinde totul şi ceea ce mai rămâne să se audă, e un adevărat descântec, al cărui neînţeles logic nu ne opreşte în loc nici o clipă. […]

Cine a trecut prin şcolile noastre care întreţin cultul eminescian pe baza limpidităţii de exprimare, ştie că Venere şi Madonă*, după ce se analizează în antiteza ei lirică, e memorizată mai ales în câteva versuri, ca un costum pus la păstrare în două-trei cuie.*

În special, nu se uită „Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie, / Braţ molatic ca gândirea unui împărat-poet“ şi „Ţi-am dat palidele raze ce-nconjoară cu magie / Fruntea îngerului-geniu“…, printre alte câteva, pe care le trezeşte deodată numai amintirea titlului. Muzicalitatea acestor versuri ne pune în situaţia de a le accepta întocmai ca adevărate modele de frumuseţe, ceea ce în adevăr că sunt, deşi primele două cuprind un nonsens, iar celelalte se sprijinesc pe o idee cel puţin tulbure. […]

Exemple de dificultăţi ale inteligenţei cititoare, când aceasta izbuteşte să-şi ferească trezia de farmecele armoniei, sunt nenumărate: în Sara pe deal*, „Stelele nasc umezi pe bolta senină“; în* Floare-albastră*, „Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră. / Floare-albastră! floare-albastră!… / Totuşi este trist în lume!“; în* Dorinţa*, „Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri“; în* Împărat şi proletar*, „Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori; / Ele stârnesc în suflet ideea neferice / A perfecţiei umane“… sau „Cezarul trece palid, în gânduri adâncit; / Al undelor greu vuiet (undele Senei n. n.), vuirea în granit / A sute d-echipajuri, gândirea-i n-o înşală“ şi, îndeosebi, „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi“; în* Înger de pază*, „Eşti demon, copilă, că numai c-o zare / Din genele-ţi lunge …/ Făcuşi pe-al meu înger cu spaimă să zboare…?“; în* Departe sunt de tine*, iubita are „mâini subţiri şi reci“, iar în* Apari să dai lumină*, e implorată „O, marmură“, având ochii… reci, ca şi „ochii cei de gheaţă ai morţii“ etc., etc. […]*

Ca să se facă deplin evidentă virtutea în adevăr poetică a menţionatelor expresii, care nu sunt întâmplătoare şi, fiind fiecare de mai multe ori repetată, sunt adevărate propoziţii lirice, e nevoie de cineva care să fi frecventat pe Eminescu îndelung, aflându-se în situaţia de a-l putea

comenta şi deci lămuri, cu el însuşi. Căci fără a-i fi contemplat schimbul de lumini, de la un vers la altul, din poeme diferite, de la o pagină de început la alta de sfârşit şi din miezul operei către margini, nu este nici un mare poet care să-şi descuie ermetismul necesar.

Astfel, afirmaţia „că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi" revine în Scrisoarea I *sub forma „căci e vis al nefiinţei universul cel himeric", se ajută, ca să-şi vădească înţelesul ascuns, cu „lumile" care „se cern" „ca prăzi trecătoare a morţii eterne" din* Mortua est !*, cu „stingerea eternă" din* Rugăciunea unui dac*, cu întreg lirismul acelei civilizaţii moarte din* Egipetul *şi în întretăierea de lumini ce aceste expresii şi poeme îşi aruncă unele altora, se lămureşte intuiţia eminesciană despre moarte, intuiţie care nutreşte şi versul de la care am pornit. [...]*

Dar ermetismul propoziţiilor lirice fundamentale din opera lui Eminescu, nimic nu-l probează mai convingător, decât poezia O, mamă... *care poate arăta că limpezimea gramaticală, cu care sunt formulate toate versurile, este oarecum o înşelare asupra adâncimii poetice. În adevăr, de câte ori luminile analizei critice au căzut asupra faimoasei poezii, comentatorii, sprijinindu-se exclusiv pe claritatea versurilor, s-au izbit de o anume incoerenţă: numai prima strofă ar răspunde, după ei, titlului, celelalte două împrăştiind, cu introducerea iubitei, interesul poetic iniţial. [...]*

Încât, verificând pretinsa incongruenţă a strofelor, am fi constrânşi să reducem valoarea poeziei la motivul muzical singur, care se menţine acelaşi de la început până la sfârşit, răsărind mai cu putere în refren.

Cu toate acestea, textul muzical doar ajută ca marea semnificaţie lirică, din care se risipeşte orice nedumerire, să se dezvăluie de dincolo de limpezimea textului propriu-zis. Refrenul exprimă fericirea mamei de a fi murit, fericirea poetului de a muri şi aceeaşi fericire eventuală pentru iubită, ceea ce sugerează destinul omenesc însuşi, de liniştire ultimă; în lumina acestei obsesii eminesciene, chemarea din moarte, ce pare mai întâi a fi numai a mamei, cu atât mai mult cu cât vine pe „freamătul de frunze", glasul din mormânt fiind „îngânat" de glasul naturii, adică fiind unul şi acelaşi, creşte în rezonanţă până a deveni al Morţii însăşi, văzută ca mamă, la sânul căreia se alină suferinţa omenirii întregi. Către un asemenea cuprins liric ne îndrumează elementele poeziei, între care este o armonie deplină şi titlul prin urmare dă indicaţia adâncă din toate cele trei strofe.

Încheind aceste pagini despre ermetismul lui Eminescu, abia se mai simte nevoia de a adăuga, ceea ce s-a putut înţelege, şi anume că ele au

pornit de la ideea că poezia, ca expresie neobişnuită, este un limbaj ermetic în chiar principiul ei, „profunzimea“ clasicilor nefiind decât un ermetism consacrat.

Vladimir STREINU, Eminescu, poet dificil*, în* Clasicii noştri*, Casa şcoalelor, 1943, p. 136—142, 146—148.*

Studiile, din ce în ce mai metodice, închinate lui Eminescu şi clasicismului greco-latin, au adus în primul plan al discuţiilor şi Oda în metru antic*, nu numai una din cele mai înalte realizări ale lirismului eminescian, dar şi exemplul cel mai tipic al acestei înrâuriri, răsfrântă în chiar tiparul poemului. [...] Niciodată, cunoaşterea integrală a manuscriselor şi a metodelor de atelier ale poetului nu se vădeşte mai utilă, ca în astfel de cazuri. Întâia versiune a* Odei *este, precum se poate vedea, o închinare pentru Napoleon, aparţine epocei berlineze şi transpune în planul odei admiraţia pe care tânărul poet o îchinase, încă din timpul stagiului său vienez, eroului său, în poemul* Panorama deşertăciunilor*, din care citea la* Junimea*, în toamna anului 1872. [...]*

O urmărire atentă a versiunilor [...] arată oricui, cum pornind de la persoana a II-a, a invocării lui Napoelon (A^1), oda îmbracă forma unui monolog (B), pentru ca abia în versiunea C^1 să primească acele retuşe şi acele infiltraţii care vor neutraliza, anonimizându-le, atributele napoleoniene. C^2 şi D duc mai departe procesul acesta de subiectivizare şi concentrare. De la 13 srtofe (C^1), oda scade la 12 (C^2) şi apoi la 8 (D), ca să ajungă la 7 (E) şi în cele din urmă la 5 strofe (F). E un proces de distilare, atât de atent, că însăşi esenţa poemului se află în cele din urmă schimbată. Citită însă în perspectiva poemului de început (A^1), închinat lui Napoleon, şi a frazelor lui succesive, Oda *conservă mai mult de un fir din rădăcinile ei originare.*

Stabilind această geneză, se înţelege că nu nesocotim tot ceea ce clasicismul a sugerat şi altoit pe această primă tulpină. Dovadă evoluţia de la o versiune la alta, dovadă mulţimea exerciţiilor metrice, horaţiene, pe care le-am produs ca ilustrare a acestui travaliu. Mai mult chiar: departe de a păgubi, avem impresia că Oda în metru *antic câştigă de pe urma cunoaşterii exacte a germenilor şi împrejurărilor care i-au favorizat gestaţia. Fără să mai spunem că, în chipul acesta, se mai tempereazăoarecum şi zelul comparatiştilor, ispitiţi de excese.*

PERPESSICIUS, în M. Eminescu, Opere*,* III, Note şi variante: de la Doina la Kamadeva*, Editura Fundaţiei, 1944, p. 113—114.*

Când manuscriptele sunt ale unui Mare Inspirat — să zicem Eminescu — sentimentele cu care te apropii de ele sunt multiple şi diverse. Pătrunzi în subteranele acelea, aparent inextricabile, ca într-un labirint cu arhitectura bine gândită şi, nou Teseu al unei expediţii moderne, te orientezi cu prudenţă, înarmat nu numai cu firul izbăvitor al Ariadnei, dar cu răbdarea, pe care ţi-o dă convingerea că orice dificultate, oricât de mare, va fi, în cele din urmă, răpusă.

Un drum prin Daedalul manuscriselor eminesciene e o călătorie din cele mai aventuroase. Însă la capătul ei te aşteaptă, ca-n cel mai somptuos basm oriental, comorile norocosului Aladin. Nu-ţi trebuie vreo lampă fermecată. Din fiecare pagină o flacără jucăuşe îţi arată drumul şi tezaurul. Aibi numai încredere. Apropie-te cu smerenie şi sufletul poetului, prezent în fiece silabă şi-n fiecare stih oricât de tainic, îţi va vorbi şi va pune capăt îndoielilor tale. Nimic din ce-a căzut pe paginile acestea sacre n-a fost zvârlit la întâmplare. Aici şi piatra e fertilă. Orice sământă germinează. Apleacă-te şi-i vei culege rodul.

PERPESSICIUS, Farmecul manuscriselor, *în* Menţiuni de istoriografie literară şi folclor, *Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957, p. 556.*

Satanismul presupune mai cu seamă ceea ce s-a numit „complexiunea opoziţiilor" — complexio oppositorum —, ceea ce ne aduce în primul rând în sfera morală, în timp ce titanismul implică ideea de acţiune, rezultatul firesc al primei constatări. Satanismul intră astfel ca element indispensabil al acţiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil până la forme titaniene. [...]

Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă el este un izolat şi soluţia definitivă la care ajunge — izolarea în înălţime — este caracteristică geniului în concepţia schopenhaueriană. Hyperion apare aşadar ca o natură complexă, în care fuzionează trăsături proprii titanului şi geniului. [...]

Mai mult decât oriunde, firea titaniană a personajului se desfăşoară în călătoria către divinitate şi în convorbirea dintre zeu şi el. [...]

Este o călătorie regresivă pe linia timpului, în cursul căreia Luceafărul trăieşte în sens invers istoria creaţiunii, până când ajunge, în spaţiu, deasupra liniei ce desparte cosmosul de metacosmos, iar în timp, în momentul iniţial al procesului cosmogonic şi chiar, dincolo de acesta, în acel vacuum originar ce precede geneza lumilor mensurabile. Acolo unde ajunge el lipsesc condiţiile cunoaşterii umane — ale cunoaşterii imaginate

în spirit kantian: nici spaţiu pe care să se fixeze hotare, nici timp, care, acolo, încearcă zadarnic să se nască din goluri. Dar golul, vacuitatea, este pătruns de o sete care soarbe, de setea oarbei uitări, a schopenhauerianei Nirvana. Odată cu stingerea mijloacelor de cunoaştere se stinge şi organul cunoscător — ochiul care cunoaşte — şi peste totul se întind apele oarbe ale nimicului. Uriaşul, ale cărui aripi creşteau în cer şi care străbăteau ca un fulger printre lumile de stele, depăşeşte astfel creaţiunea şi îşi defineşte pe calea aceasta natura: el este mai presus de spaţiu şi timp, este mai presus de moarte. Aceasta este condiţia lui, prin aceasta el este asemănător lui Dumnezeu, care-l face conştient de eternitatea şi ubicuitatea lor. Şi prin aceasta se deosebeşte de roiul uman, care durează în timp, se-ntinde în spaţiu, apare şi dispare într-o grotescă repetare de sine însuşi: fenomene izolate ce se nasc din curgerea aceleiaşi materii în aceleaşi forme, etern aceleaşi. Dar peste titanul care străbate spaţiul şi timpul, depăşind începuturile istorice ale creaţiunii, alchimia îndoielii filosofice s-a abătut. Formă originară, el este ursit eternităţii; eternitatea îl oboseşte însă şi Hyperion cere încadrarea în seria lumii fenomenale, dispersarea în haos, stingerea în repaosul etern. Postularea umanului, cu atributul repetiţiei infinite pe care i-l conferă Schopenhauer, nu este compatibilă cu natura divină a lui. Şi nici cu posibilităţile sale de cunoaştere, care îl vor duce în cele din urmă la mântuire. [...]

Trăsătura cea mai proprie geniului este spiritul contemplativ, în timp ce trăsătura cea mai proprie titanului este acţiunea. Şi atunci când Dumnezeu propune lui Hyperion să-i dea puterea să stabilească, cu armele, dreptatea şi tăria pe faţa pământului, el nu se adresează geniului contemplativ, ci titanului activ.

Este drept, formele acţiunii titanice au fost adânc schimbate. Titanismul nu înseamnează însă numai năzuinţa unei eliberări prin acţiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală. De ordin moral este conflictul în cazul poemei Luceafărul. *Hyperion simte opresiunea legii divine de sub imperiul căreia doreşte să se sustragă; el simte totodată chemarea condiţiunii umane. Conflictul între divin şi uman, între cer şi pământ, care ne întâmpină adeseori în literatura titaniană a romantismului, se desfăşoară de data aceasta în conştiinţa personajului.*

Dumitru POPOVICI, Eminescu în critica şi istoriografia literară română, curs universitar, *1947/1948;* Poezia lui Mihai Eminescu, *Editura Albatros, 1972, p. 294, 300, 316, 323, 326, 327.*

După 1881, această însuşire extraordinară a melodiilor eminesciene se găseşte acumulată în poemul Luceafărul *şi în elegii, partea cea mai artistică, a operei lui Eminescu.* Pe lângă plopii fără soţ, Atât de fragedă, Când amintirile, O, mamă..., *Odă şi atâtea altele în care poetul cântă sentimentul etern omenesc al iubirii, rămân juvaere rare ale realizărilor marelui poet. Generaţia mea le-a ştiut pe de rost; generaţii de tineri le vor murmura şi de-acum înainte în primăvara vieţii, cât va suna pe lume dulcea limbă românească.*

Mihail SADOVEANU, Prefaţa*, în vol.* M.Eminescu. Poezii*, Colecţia „Biblioteca pentru toţi copiii“, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1983, p. 9-10.*

Într-un fel, Eminescu e sfântul precurat al ghiersului românesc. Din tumultul dramatic al vieţii lui s-a ales un Crucificat.

Pentru pietatea noastră depăşită, dimensiunile lui trec peste noi, sus şi peste văzduhuri.

Fiind foarte român, Eminescu e universal. Asta o ştie oricine citeşte; cu părere de rău că lacătul limbilor nu poate să fie descuiat cu cheile străine.

S-au făcut multe încercări, onest didactice, de transpunere a poetului, unele poate, se spune, mai izbutite; dar Eminescu nu este el decât în româneşte. Dacă se poate traduce o proză, o povestire, un roman, unde literatura se mărgineşte aproape fizic la tablouri, la personaje şi la conture, dominată de mişcarea şi succesiunea cinematică, poezia nu poate să fie tălmăcită, ea poate fi numai apropiată. Poezia aparţine limbii mai mult decât proza, sufletului secret al limbii: jocul de irizări din interiorul ei face vocabularele neputincioase. Eminescu nu poate fi tradus nici în româneşte...

Tudor ARGHEZI, Cuvânt înainte*, în* M.Eminescu, Poezii*, vol. I, Colecţia „B.P.T.“, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. V.*

*Întinderea necuprinsă a mării („valurile vremii“), învolburarea, desfiinţând spaţiul, a negurilor („noianul de neguri“), estomparea, de-a lungul timpului, a suferinţei înseşi („umbra duioaselor dureri“) sunt, fără îndoială, imagini admirabile, înrudite ca structură şi capabile să stârnească reprezentarea unui trecut resimţit, în planul subiectivităţii, ca foarte adânc. Împletitura moale a aliteraţiilor (**v**alurile **v**remii, **n**oianul de **n**eguri, **d**uioaselor **d**ureri) creează şi ea impresia unei melodii tărăgănate, izvorând din adâncuri.*

În forma embrionară a poeziei, această impresie era mult mai diluată, atât prin absenţa aliteraţiilor, cât, mai ales, prin faptul că imaginile aveau un caracter mai particular, mai puţin cuprinzător („valuri de aduceri aminte“, „noianul de gânduri“).

Acelaşi sentiment îl zămisleşte imaginea iubitei, construită astfel încât să întreţină obsedant sugestia morţii. Iubita are braţele „de marmur“, simbolizând, bineînţeles, frumuseţea statuară, dar şi imobilitatea rece a nefiinţei. Hyperion — „un mort frumos cu ochii vii“ — este descris cu aceleaşi mijloace: „Din negru giulgi se desfăşor / Marmoreele braţe“. […]

Fiinţa iubitei este inconsistentă, imaterială — o umbră doar; degeaba încearcă poetul să o cuprindă cu braţele: „Zadarnic după umbra ta dulce le întind: / Din valurile vremii nu pot să te cuprind“. Motivul este al epopeii clasice, apare la Homer şi la Vergiliu, de unde, saturat de clasicism, Eminescu îl reţine, adaptându-l. Dealtfel, însăşi imaginea iniţială a iubitei răsărind din valurile vremii pare a fi tot o reminiscenţă din mitologia greco-romană, amintind de legenda Venerei Anadyomene, pe care poetul o şi evocă expres în Scrisoarea V:

„Ţi-ar părea mai mândră decât Venus Anadyomene…“

Direcţia ascendentă a mişcării exprimate de unele verbe („Din valurile vremii iubita mea răsai“, „Să te ridic la pieptu-mi“), strădania — trudnică şi inutilă — pe care o implică altele („Cum oare… să te rump“), asociate cu admirabile imagini sugerând imensitatea spaţial-temporală (valurile vremii, noianul de neguri), cu un fonetism discret arhaizant (rump) contribuie şi ele, într-o anumită măsură, la producerea şi întreţinerea impresiei de îndepărtare în timp, învederând, totodată, bogăţia inepuizabilă a resurselor stilistice de care dispune poetul pentru sublinierea expresivă a simţirii sale. […]

*Marmura reprezintă, în ochii lui Eminescu, materialul brut, inform, care aşteaptă să fie supus şi înmlădiat, devenind astfel formă, capabilă să întruchipeze în tipare durabile şi limpezi, lumea de gândire a artistului. De aceea poetul evocă „setea cea eternă“ care leagă „Lumina de-ntuneric şi marmura de daltă“ (*Nu mă înţelegi*). Depăşind aria oarecum restrânsă a sculpturii, cuvântul reuşeşte să redea, cu o remarcabilă forţă generalizatoare, mirajul perfecţiunii, aspiraţia — trează şi tragică — a poetului către expresia definitivă. Motivul marmurii atinge astfel, prin implicaţiile sale, problema atât de complexă a zămislirii operei de artă. Acesta pare să fie şi unul din tâlcurile memorabilei strofe din* Memento mori*, în care sculptorul „pipăie marmura clară“ şi, cu toate că este orb, iar dalta îi tremură, reuşeşte, cu preţul unor îndârjite strădanii, să o înduplece şi să*

o însufleţească. În urma transferului semantic necesar, marmura semnifică însuşi materialul — care aşteaptă să fie artistic valorificat — al limbii, cuvântul menit să exprime adevărul.

G. I. TOHĂNEANU, Studii de stilistică eminesciană*, Editura ştiinţifică, 1965, p. 165—167, 184—185.*

Hasdeu a ţinut, în Ateneul român, conferinţa Cine au fost dacii? *stabilind, pe bază de limbă, tradiţii şi poezie populară, identitatea între daci şi lituanieni. Eminescu ar fi putut să se afle printre ascultătorii conferenţiarului, dar, oricum, a luat singur cunoştinţă de ce grăise acesta, cel mai târziu la sfârşitul anului, când apăru conferinţa în numerele de noiembrie şi decembrie 1868 ale revistei* Familia.

În susţinerea ideilor lui, Hasdeu aducea ca dovadă şi o doină lituană, pe care-o dă în traducerea în versuri:

„Pe-al mării mal un munte alb se vede,
Pe albul munte stă stejarul verde [...].

Rămânând convins pe deplin de tema susţinută de Hasdeu în conferinţă, şi-a însuşit alegoria ca pe un bun dac, deci bun propriu, şi a folosit-o în parte pentru a-şi exprima propria lui sensibilitate. Chiar dacă poezia Amicului F. I. *este, în prima formă, de prin 1866, n-a căpătat înfăţişarea ei definitivă decât pe la începutul anului 1869, când Eminescu a cunoscut din* Familia *conferinţa lui Hasdeu. Numai după aceea a trimis* Familiei *poezia, care a şi apărut în nr. 13 din 30 martie / 11 aprilie 1869.*

Contopirea celui ce moare cu natura, reprezentată de arbori şi de nisipul alb, o întâlnim în poezia lituaniană care cântă moartea fiului lui Kosciusco. În ce priveşte însă doina tradusă de Hasdeu, remarcăm libertatea pe care şi-a luat-o traducătorul, căci „Albul munte“ este o invenţie proprie, textul folosit având „Înaltul munte“. [...]

Eminescu a luat „albul munte“ ca şi cum ar veni nu de la Hasdeu, ci direct din poezia populară lituaniană, deci „dacă“.

Odată ce am pornit pe această cale a lămuririi gândurilor poetului adolescent, să mergem mai departe şi să înţelegem la ce „alb munte“ se putea gândi Eminescu în legătură cu dacii şi cu sine.

Geograful grec Strabon, în Geografia *sa, c. VII, cap. 3, scrie despre Cogaionon, muntele sfânt, lăcaş al lui Zamolxe şi al preoţilor lui, şi despre apa, cu acelaşi nume, care curge la poalele muntelui. Cogaionon se afla, după el, în mijlocul Daciei şi era în raport cu viaţa religioasă şi cu concepţia*

despre moarte a geto-dacilor. Strabon recunoaşte în zelul religios o trăsătură caracteristică a poporului get.

Geţii credeau în nemurirea sufletului şi socoteau trupul o piedică numai, menită să se distrugă din momentul morţii. După ei, aspiraţia omului trebuia să fie eliberarea din trup, mai ales prin căderea în luptă, pentru ca astfel sufletul să poată duce o viaţă de zeu alături de Zamolxe. După legendele raportate de Herodot şi de Strabon, marele zeu ar fi fost discipol al lui Pithagora, ar fi avut ca învăţăcei pe vracii pricepuţi în descântece şi lecuiri şi pe preoţii care trăiau în asceză. Zamolxe era adorat pe vârful muntelui, spre el se îndreptau rugăciunile credincioşilor, când îşi ridicau braţele spre cer, şi în paradisul lui plin de lumină veneau să ospăteze eroii căzuţi în luptele de pe pământ. Cogaionon era lăcaşul sfânt, unde-şi avea sihăstria, săpată în stâncă, marele preot, care putea fi cercetat acolo sus numai de către rege.

D. MURĂRAŞU, Comentarii eminesciene*, în* Studii eminesciene — 75 de ani de la moartea poetului*, Editura pentru literatură, 1965, p. 492, 493—495.*

Tonalitatea fantasticului eminescian nocturn, departe de a fi terifiantă şi obsesivă, de coşmar, ca la alţi mari romantici europeni sau americani, este alinătoare, iar fantasticul său înfrumuseţează universul, îl transfigurează ireal, paradisiac.

În feeria nocturnă, simţul vizual este cel mai puternic solicitat. Peisajul iluminat de lună încântă privirea şi o vrăjeşte, prin fantastica varietate coloristică în care domină pulberea de aur a stelelor şi reflexul argintiu al lunii. Îndeosebi argintiul este fundalul de vis al marilor panouri decorative din nesecata tematică nocturnă a poetului. Epitetul argintiu, argintos, de argint este poate cel mai frecvent în paleta marelui poet peisagist, atât în marile lui pânze în versuri, cât şi în cele de proză. Este o culoare spectrală, de luminozitate egală, dulce, ca să-i folosim cuvântul, ca iluminatul cu neon, care nu oboseşte ochii, asociindu-se intim nopţii, ca lumina polară în neuitatele pagini dostoievskiene, consacrate nopţilor petrogradiene. Dacă o altă expresie galică este tot atât de proprie ca şi instantaneitatea de trăsnet a unora dintre îndrăgostiri, atunci am spune că argintiul proiectat de lună pe întinsurile de tot felul ale planetei noastre ar putea fi „culoarea sufletului“ eminescian, supus în timpul zilei tuturor frământărilor care bântuiesc sufletele problematice, faustice şi hamletizante. Desigur, s-ar putea face un studiu dintre cele mai interesante asupra acestui epitet relevant, care nu a fost încă luat în seamă. La Eminescu

sunt de argint: pădurea, lanurile, apele, cărările, nisipurile, munţii, norii, sălciile, crinii, negurile, ceaţa, palatele, cupele, candelele, straiele, lirele (unelte muzicale!), pletele bătrânilor, aripile lebedelor, dar şi razele stelelor, „picuri de argint“, precum şi lumina zorilor, într-un cuvânt, şi prin eliminare, tot ceea ce sustrage zonei proprii luminii solare orbitoare, aşadar necontemplabilă, neprielnică meditaţiei şi reveriei.

În al doilea, foarte întins poem eminescian de tinereţe, din perioada titanismului său sisific, în Povestea magului călător în stele *(1872), după o serie de consideraţii despre „pala nebunie“, nebunie „cu chipul dulce“, care nu e altceva decât setea de absolut, magul îşi afirmă preferinţa şi pentru această, cum spuneam, culoare a sufletului alter-ego-ului său: „Îmi place — cum îmi place visul de raze nins, / Îmi place cum îmi place o umbră argintie“. Şi mai departe precizează: „Mie-mi place visarea. / Fie ea chiar un basmu, numai fie frumos, / Înger c-ochi mari albaştri, cu chipul luminos... / ...Ca cel ce-i place-un vis / Şi chiar trezit de friguri el ţine ochiu-nchis / Ca mai departe visul frumos să îl viseze, / Asemenea uit lumea şi eu... sunt bucuros / De pot prelungi încă visul meu radios. / De n-ar fugi-nfidelul... O, de ar sta mereu, / Să oglindez într-însul adânc sufletul meu / Cu cântecu-mi ferice, simţirea să-i dezmierd / Şi-n ochii mari şi bolnavi fiinţa să mi-o pierd...“ Am prelungit citatul, preţuindu-l revelator pentru terapeutica eminesciană a visului, condiţionată de fantasticul şi de feericul nocturn, singure în stare a-l vindeca prin mijlocirea visului, de romantica maladie, denumită Weltschmerz.*

Visul este o vocabulă care comportă disocierea dintre trezie şi somn, ca să-i desluşim sensul în context. La Eminescu ambele funcţii sufleteşti, sau mai bine zis amândouă vastele domenii ale vieţii morale sunt amplu reprezentate: visarea sau reveria cu fantasmele moderate ale închipuirii treze şi oniricul cu capricioasa-i fantasmagorie, pe cât de nestăpânită şi nelimitată, pe atât de obscură şi insondabilă (cu toate ulterioarele reţete ale psihanalizei!).

Şerban CIOCULESCU, Feericul nocturn eminescian, *în* Varietăţi critice, *Editura pentru literatură, 1966, p. 206—207.*

[...] Faţa lui Eminescu e dublă: priveşte odată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii şi umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne şi a geniilor romantice. În timpul vieţii sale şi apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decât prima lui faţă: probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conştiinţa lui, încât tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns în caietele depozitului

de manuscrise: poetul fugea de umbrele acestor visuri. Erinii ale metaforei, spre ţărmul mai fără primejdii al naturii. În planetariul romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această faţă, cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară şi din ape tânjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar.

Întrebuinţând termenii care îşi trag eficienţa dintr-o geologie estetică şi care au menirea să sugereze valoarea de adâncime a lirismului, vom numi (urmând cuvântul lui G. Călinescu, dar spre deosebire de el) neptunică acea parte a operei eminesciene, ce corespunde în general antumelor şi care, tot aşa ca pământul format prin acţiunea apelor, îşi are originea în straturile mai tangibile ale spiritului: e poezia formelor legale ale naturii, în care omul şi conştiinţa sa morală şi-au aflat clima de bucurii şi dureri; iar plutonică acea parte ce corespunde în general laboratorul şi care, tot aşa ca — în geologie — roca născută din focul subteran, vine mai din adânc, de unde se frământă văpăile obscure. Această combustiune a poeziei, această iradiaţie cvasidemonică a spiritului, ce creează, departe de natura comună, una enigmatică şi profundă: dorul imensităţilor elementare, vârsta de aur, inconştientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un tărâm de palori, decorul halucinant mirific, magia şi mitul, implicaţiile lor oculte, iată universul plutonic, metafora infernală.

În cercul unor astfel de viziuni, cînd natura ia proporţii gigantice, când ‚trecând râul Selenei“, sub ocrotirea nopţii, “oştirile“ florilor cresc ca arborii de mari, răspândind parfumul lor ucigător, şi fluturii plutesc pe acest fluviu de miresme, ca navele, nu avem doar o umflare spre a cuprinde sentimente exacerbate, simplu imperialism al formei, ci o adevărată alegorie a spiritului, ideea poetică în oglindirea stihiilor.

Pentru a măsura fenomenul în perspectiva culturii, se poate spune că există în opera lui Eminescu o parte, clasicizată prin tradiţie, şi în care el însuşi s-a recunoscut, echivalentă micului romantism german, propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, până la Mörike, — şi altă parte, subiacentă, ce corespunde marelui romantism al viziunilor, explorator de domenii abisal metaforice, cuprinzând nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim, şi formând la Eminescu laboratorul tăinuit şi atât de bogat, în care au fost părăsite poemele ce trebuiau să înalţe coloanele operei sale: Mureşanu, Demonism, Miradoniz, Memento mori, Povestea magului călător în stele, Diamantul Nordului, Gemenii...

De ce şi-a părăsit Eminescu proiectele, lăsându-le într-o zonă în felul său prepoetică? De multe ori, în afara viziunilor amplu articulate, care

încercau să prindă consistenţa de mit, găsim versuri de o densitate artistică incomparabilă, ce au fost înlocuite, în decursul elaborării poemului, cu expresii mai naturale, mai “raţionale“ şi, bineînţeles, discursive. Asistăm, în general, la înlocuirea metaforismului vizionar imanent poeziei, ţâşnind din caracterul obscur al fiinţei, cu o afectivitate particular delimitată. Să-i fi lipsit lui Eminescu acel gust iluminat, care se împlineşte în sucul fructelor spirituale ultime? Sau a fost, la rădăcinile fiinţei, teama de noaptea genială, de nebunia ei orfică? I-a fost teamă lui Eminescu de propriile lui straturi din adânc, de humele fantastice din care imaginaţia năpădea contropind gândirea? Presimţind poate catastrofa finală, a încercat el, oare, să se salveze într-o creaţie domolită, de euritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme? Există, poate, şi altă explicaţie, ce se apropie de viaţa măruntă a spiritului: oare nu gustul lui Maiorescu, prea ponderat, academic şi acuzând definitiv sărăcia de orizont din literatura geramnă a epocii, a influenţat direct selecţia poetică eminesciană? Dar o astfel de explicaţie, oricât de valabilă istoric şi îndeajuns de comodă (căreia nu i se poate răspunde invocând faimoasa inflexibilitate a lui Eminescu la sugestiile de amănunt ce veneau din afară, fiind vorba aici de o influenţă mai largă, în stare să treacă biruitoare deasupra lucrului strict tehnic, de care garantează doar poetul), nu riscă să acopere cu fum realităţi mult mai profunde? Căci fără o acceptare lăuntrică, pe care sugestiile extreme trebuiau doar să o declanşeze, întreg procesul de creaţie eminescian ar însemna să fie redus la controlul unei autorităţi ce desfide personalitatea artistului (chiar dacă n-am pune în cauză gustul iubitei — şi împlinirea timpurie a zării neptunice, în Crăiasa din poveşti, Lacul şi Dorinţa, a căror fragezime lirică şi perfecţiune, mai ales în ce priveşte Lacul, trădează intensitatea pe plan creator a legăturii veroniene —, problema n-ar deveni mai solubilă). Stăpân al puternicului său focar plăsmuitor, Eminescu nu s-ar fi mulţumit să arate lumii numai o anumită faţă, dacă restrângerea orizontului, repudierea viziunilor care, ca îngerii lui, s-au născut în întunericul focului prim, n-ar fi corespuns şi unui îndemn organic. Învinuind în cele din urmă fie şi boala, de a fi anihilat curând voinţa sa, de a-l fi făcut nepăsător şi docil al intervenţiei şi imixtiunile criticului (şi hotărât lucru, ele nu numai că nu au lipsit, ci au ţintit probabil tocmai în direcţia contrară mitosului), munca despre care mărturisesc manuscrisele, temele mereu reluate şi “clarificarea“ prin variante, seria de maturitate a romanţelor — cele de la Familia din 1883, S-a dus amorul, Când amintirile, Adio, Ce e amorul ?, culminând în dulcegăria din Pe lângă plopii fără soţ, al căror germen e autentic şi vechi în poezia sa, ca să nu

mai vorbim de seria Scrisorilor*, unde lirismul se degradează, unde discursul şi „filosofia" — vai! — triumfă, sau de laboriosul* Luceafăr*, unde în contrastul dintre amorul sănătos şi cel genial, în schematismul spiritual al acestei antiteze, generaţii întregi au descifrat testamentul poetuluiu, — toate acestea indică structuralitatea crizei. Ceea ce înseamnă că orice explicaţie trebuie să pornească dinlăuntru şi că numai sondagiile verticale pot aduce la suprafaţă adevărul. Nimeni nu a simţit vreodată că profilul poietului, aşa cum îl conturează ediţia Maiorescu — să amintim încă o dată părerea editorului integral, că Eminescu a colaborat la alcătuirea sa şi ea înfăţişează deci fidel propriile lui intenţii —, n-ar fi cel adevărat. Fiindcă undeva, în adâncul cel mai tăinuit, s-au atins două tărâmuri, dintre care unul a rămas cu desăvârşire străin lumii dinafară, chiar dacă fragmentar; poetului însuşi, care a trăit între contemporani şi le-a dăruit o operă, celălalt tărâm, dinlăuntru său, i-a fost (sau mai bine spus i-a devenit) străin.*

Ion NEGOIŢESCU, Poezia liu Eminescu*, Editura a III-a, Colecţia Eminesciana, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 10-13.*

În romantismul german, dar încă dinainte, în faza preromantică, se promovează unele ştiinţe ipotetice noi, alături de altele vechi, părăsite în decursul timpului. Printre acestea din urmă se numără şi astrologia, care a avut o pondere deosebit de consistentă în acea arie spirituală. În strălucita pagină prin care Goethe îşi deschide autobiografia cuprinsă în Poezie şi adevăr*, el dă o descriere complexă a poziţiei constelaţiilor şi a semnelor zodiacale sub care a decurs naşterea sa. În rest, poetul evocă cu o conştiincioasă exactitate toate etapele şi evenimentele trecutului personal. În trilogia* Wallenstein*, Schiller — urmând, dealtfel, adevărul istoric — pune iarăşi în acord viaţa eroului său cu conţinutul mesajelor stelare ale astrologiei. Astfel, în viaţa unui om intră nu numai ceva în afară de el şi de împrejurările apropiate la care a fost martor, dar acel ceva se află în incalculabile distanţe în spaţiu şi se introduce totuşi într-o limitată închidere biografică. Depărtarea cea mai incredibilă devine astfel o categorie lăuntrică, ce-şi asumă un rol chiar subordonator, făcând să depindă de acţiunea ei regulatoare toate celelalte coordonate din circuitul de existenţă al persoanei respective.*

Dacă o asemenea idee rezultă din textele geotheene sau schilleriene, cu atât mai mult îşi va găsi o bază de susţinere în romantismul german propriu-zis. Astfel numele cu rezonanţă ocultă de Astralis, pe care Novalis îl dă unei celebre poeme ale sale, ne apare în totul semnificativ. [...]

Un asemenea sâmbure astrologic, recunoscut în romantismul german ca punct de provenienţă al depărtării lăuntrice, se surprinde şi la Eminescu. Se distinge, în această privinţă, marele său poem de extracţie ocultă, intitulat Povestea magului călător în stele*, unde ideea amintită se conjugă şi cu unele date aflate în credinţele noastre populare ("că la nunta mea / a căzut o stea). Iată unele pasaje ale poemului către care se îndreaptă, pentru moment, atenţia noastră:*

„Un om se naşte — un înger o stea din cer aprinde
Şi pe pământ coboară în corpul lui de lut,
Şi gândurilor aripi în om el le întinde
. . . .
O candelă a vieţii, de cer steaua depinde
Şi umblă scriind soartea a omului născut.
Când moare a lui suflet aripile şi-a-ntins
Şi re'nturnând în ceruri pe drum steaua a stins". [...]

Fluxul şi refluxul întregului angrenaj ţine aproape de stricteţea internă a ritmurilor biologice prin exactele lor dispozitive de comunicare dintre astru şi corpul de lut omenesc. [...]

Îşi face loc atunci întrebarea asupra unei infinite depărtări lăuntrice în fiinţa umană, care nu încape numai în redusele ei limite terestre: „Şi dacă e o lume puternică, întinsă / De viaţa mea-i legată viaţa unei lumi?" Întrebarea, însă, devine pe parcurs o magnifică certitudine, însoţită de viziunea unei cuprinderi totale a universului înlăuntrul omului:

„Cum Dumnezeu cuprinde cu viaţa lui cerească
Lumi, stele, timp şi spaţiu ş-atomul nezărit,
Cum toate-s ele şi dânsul în toate e cuprins,
Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins."

Nicăieri, plecând de la datul astrologic, categoria lăuntrică a depărtării poetice nu s-a bucurat de o întemeiere mai adâncă şi mai pasionată. [...]

În sfârşit, alte ipoteze şi mituri romantice, a atracţiilor, a magnetismelor, a corespondenţelor, a avatarurilor, a palingenezelor contribuie de asemenea să dilate în fel şi chip această categorie. Printr-însa se creează vestita uniune dintre „om şi Tot", în care Ricarda Huch vrea să cuprindă esenţa romantismului german. La această înrâurire extrasă din zona culturii frecventate de el, trebuie să se mai adauge şi iniţierea hindustică a lui Eminescu, venită pe aceeaşi cale. Bunăoară, doctrina brahmană, a

lui ta twam asi închipuie tot revelaţia unei infinite depărtări posesive, când omul simte eliberarea fericitoare din propriile sale limite, identitatea cu totul şi, ca atare, cuprinderea într-însul a acestui tot. Eminescu şi-a cucerit şi din domeniul indic dimensiunea pe care i-o urmărim. Astfel, una din strălucitele viziuni eminesciene ale depărtării pierdute în timp, şi totuşi posedate de poet, „la-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă", este o adaptare aproape literală a primului vers din Imnul Creaţiei, aflător în Rig-Veda.

Dacă reflectăm, deci, din câte temelii se dezvoltă — atingând ultima saturaţie — orizonturile cosmice ale lui Eminescu, temelii ce merg din Tracia până în India, înglobând totodată şi unul din momentele larg vizionare ale Occidentului, înţelegem cum el a putut deveni poate cel mai mare poet al depărtării pe care l-a dat omeniera, dotat cu o neîntrecută putere transgresivă în străbaterea spaţiilor şi a erelor. Lungimea de undă a antenelor sale intuitive, lansate în aria universului cuprins de el („gânduri ce-au cuprins tot universul"), o depăşeşte şi pe cea a romantismului, privit chiar în culmile sale. Însuşi Novalis, pe care l-am invocat ca detector şi investigator genial al depărtării lăuntrice, nu depăşeşte următorul nivel, pentru el liminal: „Nimic aproape, doar din depărtare / Eu mă găseam, trecute vremi unind şi viitoare". Eminescu nu numai că întrece această dimensiune, dar o pătrunde şi intens vizionar acolo unde Novalis ne-o comunică numai abstract („trecute vremi unind şi viitoare"). Dincolo, însă, de poetul Nopţii, şi în comparaţie chiar cu cel mai avântat imagism romantic al depărtării, de la zborul byronean al lui Cain printre astre până la prodigioasele şi fantasticele proiectări finale ale lui Hugo[1]*, Eminescu rămâne neîntrecut prin unele tablouri din* Memento mori*, din* Luceafărul*, din* Scrisoarea I*, din* Mureşanu*, din* Povestea magului călător în stele*. Acolo el frământă colosale geneze sau prăbuşiri de lumi, în acele viziuni de haos, de neant, de drame cosmice concepute parcă dintr-o stranie şi nemaiîntâlnită hipertrofiere optică a gândului, care se centrează imens telepatic pe orbitele cele mai depărtate şi mai pierdute ale timpului şi ale spaţiului.*

[1] În această privinţă, superioritatea lui Eminescu asupra lui Hugo este bine precizată de Aurel Sasu. Deşi se descoperă comun cu poetul francez tocmai ceea ce noi am identificat drept atribute ale depărtării ameţitoare, adică „geneza cosmică" şi „extinderea universală", totuşi densitatea apare cu totul alta în poezia eminesciană. Citām: „Fără să creeze viziunile halucinante ale lui Hugo, Eminescu e mai complex, întrucât îşi asociază vastei dimensiuni a orizontalităţii şi pe cea a prospectării în adâncime a fenomenelor, spaţiul misterului şi vecinătatea mitului... Descriptivismul primului este înlocuit de al doilea cu un mai subtil proces de revelare."

Revenim, de aceea, la cuprinzătoarea observaţie a lui Tudor Vianu, observaţie cu caracter aproape definitoriu, şi anume că Eminescu priveşte lucrurile „foarte de sus şi foarte de departe“[1]*. Să se reţină acest important accident la cheie: nu până foarte sus şi până foarte departe, ci de foarte sus şi de foarte departe. Se confirmă astfel, în acord tocmai cu ceea ce ne-am străduit să demonstrăm, centrarea lui Eminescu, ca natură, în zona categorială a depărtării, unde îşi stabileşte focarul întregii sale radiaţii. La observaţia lui Tudor Vianu am mai putea să invocăm, ca un important adaos, şi ceea ce Ion Negoiţescu numeşte profilul „plutonic“ al creaţiei eminesciene, „învăpăiat de focul originar“*[2]*, adică de incandescenţa magmatică a centrului teluric. Aceasta s-ar cuprinde şi ea — deopotrivă cu întregul univers — în vastul volum interior al poetului, şi anume în substratul efervescent, larvar, al fiinţei, unde arde, încă topită, însăşi substanţa artei sale. Pentru a întregi, deci, fizionomia acestui nedepăşit fenomen de depărtare lăuntrică, putem spune că Eminescu priveşte lucrurile nu numai „de foarte de sus şi de foarte departe“, ci şi „de foarte din adânc“.*

Edgar PAPU, Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1971, p. 34—37, 38—46.*

Imaginea poetică a „începutului“ şi „sfârşitului“ lumii în cosmogonia lui Eminescu apare ca expresie a gândurilor unui bătrân dascăl care, dintre toţi cei munciţi de rosturile vieţii, pentru cunoaşterea adevărului, tot socoate şi socoate, într-un calcul fără capăt, în Scrisoarea I. *[...]*

Bătrânul dascăl ce meditează asupra „limitelor“ existenţei în timp şi spaţiu, în unele versiuni ale poeziei, păstrate în aceleaşi file cu traducerea din Critica raţiunii pure*, poartă numele lui Kant. Poetul va vedea însă cosmogonia kantiană prin epistemologia, bazată pe ideea că lumea în care trăiesc oamenii, una şi aceeaşi în existenţa ei, se oferă cunoaşterii în două aspecte: unul ca aparenţă, trecător în timp şi spaţiu, altul ca realitate eternă, duncolo de aceste forme. Aceasta pentru că formele cunoaşterii, apriorice fiind, sunt subiective. Când Kant spunea că spaţiul şi timpul nu există aievea, că ele sunt în noi şi nu în afară de noi, înţelegea în adevăr că întinderea, care presupune spaţiul, şi mişcarea, care presupune timpul, sunt creaţii subiective ale spiritului care impune legi naturii.*

---

[1] Tudor Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Ed. didactică şi pedagogică, 1965, p. 296.

[2] Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Editura pentru literatură, 1968.

Dar atunci apare întrebarea, în sistemul kantian: Lumea până unde este aparenţă şi de unde începe realitatea? Iar dacă timpul şi spaţiul sunt creaţii subiective ale conştiinţei, în ce constă realitatea? Lumea lucrului în sine, existentă dincolo de formele subiective, are o existenţă obiectivă sau este numai o iluzie? Răspunsul este implicat în tezele sistemului: Un lucru în sine, postulat prin ideea că orice aparenţă trebuie să fie aparenţă a ceva, presupune ceva ce trebuie să existe în ceea ce apare, dovedindu-se astfel că nu tot ceea ce există este o creaţie a subiectului cunoscător, că există o lume obiectivă care, ca lucru în sine, este deodată existentă în toate formele în care ea apare. Sistemul kantian deci, prin limitarea cunoaşterii la formele subiective ale conştiinţei, este un agnosticism, dar totodată un realism transcendental prin recunoaşterea unei realităţi obiective, existentă în sine, dincolo de formele subiective ale cunoaşterii.

Această idee o cuprinde cosmogonia lui Eminescu, ca metaforă a meditaţiei asupra limitelor timpului şi spaţiului, între „începutul“ şi „sfârşitul lumii“, reprezentate prin gândul bătrânului dascăl. Tema este kantiană, deşi eternitatea lumii, identificată în kantianism cu realitatea lucrului în sine, este formulată în ideea schopenhaueriană a omului veşnic, în prima versiune închegată a poeziei [...]:

„Trecutul, viitorul, sub fruntea lui se-nchid
Şi lumea toată-n ochi-i e-un singur individ,
El negura eternă o rupe în făşii,
Din ea se naşte lumea, şi soare şi stihii
Şi din prezent, — paiangen urieşesc păşeşte —
Trecutul, viitorul, c-un gând le-mprejmuieşte“.

Într-o altă versiune a cosmogoniei, meditaţia asupra idealităţii timpului şi spaţiului avea înţelesul recunoaşterii existenţei lucrului în sine, postulat prin aparenţa cunoaşterii lui, de vreme ce pentru el tot ceea ce „repaosă în raza gândului etern“ are corespondent în lumea timpului şi a spaţiului: cu alte cuvinte lumea nemuritoare „în sine“ nu numai că nu înseamnă neexistenţă, dar „partea adevărată şi cea nepieritoare e orişicând aievea“ [...]:

„Zadarnic pare lumea sclipind că-i trecătoare,
Căci coji sunt toate celea fiinţei ce nu moare;
Trecutul, viitorul se ţin numai de coajă
Şi-a vremei ţesătură vedem cu ochiu-n vrajă,
Pe când ceea ce-aleargă şi-n şiruri se dişterne
Repaosă în raza gândirilor eterne“.

Din versiunile Scrisorii I *se vede deci că Eminescu reţinea latura materialistă a filosofiei kantiene, cea privitoare la recunoaşterea unei existenţe obiective în teza că reprezentărilor noastre le corespunde ceva dinafara noastră.*

Eugen TODORAN, Eminescu, *Editura Minerva, 1972, p. 52—54.*

Ca şi Sadoveanu mai târziu, Eminescu a înţeles sensul misiunii româneşti de sinteză, al aşezării noastre la răscrucea drumurilor dintre est şi vest, dintre nord şi sud. Şi lucrarea lui în materia mereu mişcătoare, mereu neclintită a miturilor, este o primă încercare, grandioasă în concepţie şi contururi, deşi nedusă la capăt, mai cuprinzătoare decât sinteza lui Cantemir, mai clară decât a lui Heliade Rădulescu, mai strânsă pe coordonatele punctelor cardinale, mai coerentă decât a lui Hasdeu.

Numeroase mituri i-au stat la îndemână, unele generale, aparţinând tuturor popoarelor şi prelucrate de fiecare într-alt fel, altele cu caracter şi înţeles mărginit la sfera noastră. Nu se poate face, credem, o exactă evaluare cronologică a tipului de mit folosit de poet în deosebitele momente ale creaţiei sale, dar câteva accente depăşesc mijlocia, indicând o oarecare frecvenţă sporită a unui mit într-o perioadă sau alta a activităţii creatoare. Am putea, astfel, afirma recurenţa miturilor universale în special în vremea tinereţii poetului şi o oarecare preponderenţă a unor mituri cu specific al locului nostru străvechi, mai ales în creaţia maturităţii. Astfel, aplicaţiile mitului vârstei de aur, ale celui orfic, ale celui luciferic apar destul de masiv încă de timpuriu, în timp ce Zburătorul, Dochia, codrul intră mai ales în desenul poemelor târzii.

Sigur că lucrurile nu se pot explica în mod absolut. Dar la un poet atât de mare ca Eminescu, totul se leagă, totul se încheagă în înţelesuri ce se revelă unitar pe deasupra contradicţiilor spiritului, legate indisolubil de desfăşurarea vieţii şi a gândirii. Şi ipostazele miturilor exprimă de foarte multe ori căutări, deveniri, direcţii luate ori abandonate de poet pe drumul ascensiunii sale spre rotunjirea universului operei.

Mitul vârstei de aur ni se pare, în multe privinţe, revelator pentru anumite orientări specifice la poetul cel mai înalt şi mai complicat al literaturii noastre. Lumea copilăriei omenirii, naivă, pură, necunoscând inegalitatea nici nedreptatea, revine deseori, în special în operele tinereţii, încărcată de bucurie, de strălucire. Vârsta de aur, motivul mitic atât de drag poeţilor antichităţii de la Hesiod la Virgiliu, e atinsă când implicit, când explicit de poetul român. Începutul poeziei Venere şi Madonă *(1870) aminteşte, cu sensul clasic limpede discernut, de lumea apusă a cărei gândire era mit şi a cărei expresie era poezie, în legătură cu mitul Venerei ca întrupare a frumuseţii şi iubirii eterne:*

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii,
O, te-aud, te văd, te cuget, tânără şi dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei“.

Altă dată, în basmul Făt-Frumos din lacrimă*, publicat în acelaşi an, pentru a indica vechimea vremii mitice, poetul o definea ca vremea în care oamenii se aflau abia în germenii viitorului.*

Mult discutatul poem Epigonii *(1870), adevărată „querelle des anciens et des modernes“ în literatura română, înseamnă, cu structura lui întemeiată pe o susţinută antiteză, o originală tratare a mitului vârstei de aur aplicată la istoria culturii noastre. O opoziţie foarte marcată face posibilă o înfăţişare simetrică a două lumi: una a vârstei de aur, a sacrului, plină de figuri mitice; cealaltă a vârstei decăzute, de fier, a profanului, populată de făpturi căzute din starea dintâi, reci, sceptice. Cu o propensie care îi este caracteristică, poetul încearcă, deliberat, să reunească planul istoric cu cel mitic, într-un neîncetat joc de contrarii, cu efecte puternice, deşi exterioare. Scopul folosirii acestui motiv al vârstei de aur este realizarea unei distanţări frapante între două epoci altfel nu prea depărtate, fiindcă Alecsandri, de pildă, era, într-o cronologie istorică, absolut contemporan cu generaţia de epigoni între care se aşează, cu atâta modestie, cu atâta smerenie, însuşi autorul poemului.*

Bipartită, structura Epigonilor *pune în valoare opoziţia fundamentală: ideal-real, sacru-profan. În chip expresiv, datele poeziei cristalizând în arhetipuri, devin fragmente de semnificaţii, de origine oraculară (derivând dintr-un moment epifanic, de clarviziune, omologat de unitatea de fond a imaginilor). El însuşi asimilat unui bard al vârstei de aur, înzestrat cu puterea cunoaşterii supranaturale, a vederii, poetul îşi mărturiseşte într-adevăr capacitatea de a-şi revedea eterna primăvară a începuturilor poeziei româneşti, „zilele de-aur a scripturilor române“.*

Vederea aceasta, afirmată de câteva ori, în legătură fie cu timpul mitic, cu spaţiul mitic, ori cu figurile eroilor mitici, înseamnă clar regresie într-o altă zonă, indicată prin „mă cufund ca într-o mare...“ Dealtfel, strofa primă concentrează mai toate atributele pe care Eminescu le dă în mod obişnuit lumii ideale, lumii magice, lumii visurilor, „dulci şi senine“, stăpânită de mitul solar în ipostaza sa primăvăratică („dulci şi mândre primăveri“), legată de naşterea eroilor, de victoria asupra forţelor beznei, asupra iernii şi morţii.

Zilele acelea mitice pe care le contemplă au, ca în folclor, „trei sori în frunte“, iar nopţile întind „oceanele de stele“, vegetaţia e proaspătă şi

împodobită cu simbolul ornitologic al cântecului, „verzi dumbrăvi cu filomele“, ca şi apa muzicală „cu râuri de cântări“.

Apoi urmează cortegiul nobil al acelora pe care văzătorul îi înconjura de aura fără apus a barzilor profeţi, a acelor poeta vates, care cumulau atributele de creatori inspiraţi, de sacerdoţi ai frumuseţii şi de vizionari ale căror facultăţi spirituale depăşeau înţelegerea comună. Aproape fiecăruia din ei Eminescu îi acordă o calitate de preeminenţă. Unora mai mici, ca Cichindeal ori Sihleanu, le conferă atributul magic al „gurii de aur“ sau al „lirei de argint“, amândouă orfice.

Tot orfică e şi puterea lui Donici, care supune animalele fabulei la o dulce coexistenţă, vrednică de vârsta de aur. Iar prin numele lui Anton Pann, poetul provoacă o confuzie onomastică voită între marele Pann, zeul, a cărui moarte a pus capăt, după tradiţie, miticei lumi păgâne, a copilăriei omenirii, şi psaltul cel glumeţ cu a cărui lume folclorică în dispariţie s-ar fi încheiat vârsta de aur a scripturilor române.

Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA, Eminescu şi lumea miturilor*, în* Valori şi echivalenţe umanistice*, Editura Eminescu, 1973, p. 188—91.*

Ceea ce a încercat într-un fel unic artistul a fost să exprime total prin geniul său, geniul poporului român, printr-o lucrare neprecupeţită, de proporţii uriaşe, care trebuia, în gândul său, să-l facă o modestă verigă între înaintaşi şi prezent. Ceea ce a izbutit a depăşit şi intenţia sa, şi înţelegerea noastră. Prin iubire şi jertfire de sine faţă de idealurile, aspiraţiile, concepţia de viaţă a românilor, el s-a proiectat pe orbita şi pantheonul valorilor româneşti şi universale, devenind steaua polară la care se raportează astăzi şi se va raporta cât va fi limba noastră pe lume, cultura şi creaţia poporului său.

Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA, Prefaţa*, în* M.Eminescu, Poezii*, vol. I, Colecţia „B.P.T.“, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. XL.*

E ştiut că, dintr-o anumită perspectivă, astrul invocat în cel mai nedumeritor poem eminescian apărea ca Luceafăr, în vreme ce din perspectiva opusă el apărea ca Hyperion. În viziunea lui Eminescu, aceasta nu-i o simplă chestiune de onomastică, ci simbolizează posibilităţi şi atitudini diferite ale cunoaşterii. În primul caz, subiectul cunoscător nu poate şi mai curând nici nu-şi pune problema de a ieşi din sine, de a gândi alteritatea. A fi măsura tuturor lucrurilor i se pare un dat, nu un rezultat. Încât, ceea ce contrazice un asemenea mod de a fi, chiar de trezeşte iniţial vreo nelinişte, sfârşeşte prin a fi pus sub semnul confortabil

*al netranscenderii, al lui: „Deşi vorbeşti pe înţeles,/ Eu nu te pot pricepe...“ (*Luceafărul*). Tot ce apare în raza unei asemenea percepţii este repede integrat unei utilizări ad-hoc a principiului raţiunii suficiente: „Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el / Sub a numelui tău umbră“; „Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înţelege...“ (*Scrisoarea I*). Evident că nu astfel se prezintă lucrurile în cazul al doilea, al cunoaşterii restituite sensului ei originar. Aici, exceptând ceea ce poate fi o virtualitate privilegiată, un loc „menit în cer“, deloc neglijabilă e şi actualizarea neîntreruptă a acestei virtualităţi, curajul morţii şi al renaşterii repetate (fenomenologic vorbind) drept condiţie şi cale de a deveni o autentică, universală măsură a lucrurilor, un hyper-eon. Nu numai Luceafărul, dar şi întreaga operă eminesciană, existenţa de aievea a poetului şi cea de când „îl vedem şi nu e“ reprezintă aventura necontenit luată de la capăt a unui asemenea tip de cunoaştere. Ni-l putem reprezenta pe Hyperion căzând şi acum în mări din tot înaltul, chiar dacă în stadiul de operă finită, datoare a-şi atinge sfericitatea, Luceafărul trebuia să se încheie în felul ştiut. A se simţi în lumea sa „nemuritor şi rece“ nu vrea să însemne şi ostil nouă decât în măsura în care noi sfârşim încă adeseori prin a fi ostili chemărilor ce ne adresează simbolicul astru, nereceptivi la revelaţia întruchipărilor lui de gheaţă şi foc. Hyperion, condiţia hyperionică, pot însemna doar din asemenea motive însingurare, deşi în esenţa lor reprezintă sete de comunicare, numai că de pe o bază a intransigenţei faţă de „cercul strâmt“, implicând refuzul compromisurilor cu soarta ce ni s-a dat. O asemenea condiţie exclude aşadar opacitatea, închiderea faţă de ceea ce semnifică un mod mai înalt de a fi. Înainte de a-şi fi imaginat că Demiurgul e cel ce i-o spune, Eminescu îşi recunoscuse şi asumase el însuşi un anume destin, în virtutea căruia putea să conchidă: „Iar tu, Hyperion rămâi / Oriunde ai apune...“*

George MUNTEANU, 1. Viaţa lui Eminescu*, Editura Minerva, 1973, p. 7—8.*

Floarea albastră, iată o vorbă care a devenit celebră în literatură ca şi „a fi sau a nu fi“ a lui Hamlet. Se vorbeşte de floarea albastră, însă de multe ori nu se ştie bine nici de unde vine şi nici mai ales ce înseamnă. Se ştie doar că ea porneşte de la Novalis, se ştie mai puţin că apare romanul acestuia, neterminat, Heinrich von Ofterdingen şi încă şi mai puţin se ştie care este adevăratul ei înţeles.

Confuzia sporeşte atunci când se presupune că între floarea albastră a lui Novalis şi poezia lui Eminescu Floare-albastră *ar fi o legătură de*

fond. Lectura textului lui Novalis şi a textului lui Eminescu şi comparaţia între amândouă aceste texte alungă orice confuzie. [...]

A luat ceva Eminescu în Floare-abastră *din toată această povestire? Nimic altceva decât doar denumirea poeziei, denumirea de care pomeneşte în penultima strofă şi pe care o repetă de două ori în strofa de la sfârşit. Deosebirile sunt mari. Mai înainte de orice, în ce priveşte mişcarea. Mişcarea visului lui Heinrich este îndreptată către viitor, corespunde chiar şi titlului primei părţi a romanului (singura terminată) şi care este Aşteptarea. Mişcarea din poezia lui Eminescu este îndreptată către trecut, e o mişcare de amintire, de evocare a unor lucruri trăite cândva. Tonul în care fata îndeamnă pe iubitul ei să nu-şi caute „în depărtare fericirea" este pe jumătate glumeţ, pe jumătate serios:*

„ — Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieţii mele".

Uşor glumeaţă este şi atitudinea iubitului:

„Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica".

Tot cu un râs răspunde poetul în O, rămâi îndemnului pădurii de a rămâne la ea:

„Astfel zise lin pădurea,
Bolţi asupra-mi clătinând;
Şuieram l-a ei chemare
Ş-am ieşit în câmp râzând".

Floare-albastră, *ca şi* O, rămâi, *stă la hotarul dintre întristarea pe care o dă părerea de rău după o fericire trecută şi plăcerea uşor dureroasă pe care o dă amintirea acestei fericiri. Hotarul acesta, mişcător ca şi timpul, în care el se înscrie, este asemenea aceluia dintre nour şi senin, dintre umbră şi lumină, e o stare de crepuscul, foarte prielnică poeziei, dar care este mai general omenească şi mai des întâlnită decât s-ar putea crede la prima vedere. Există în om un simţ interior al limpezirii şi al înceţoşării, simţ care nu are a face cu inteligenţa (deşi poate oferi acestuia subiect de meditaţie) şi care funcţionează cu o mare vigoare şi arată întotdeauna în chip sigur şi negura şi înseninarea. La Novalis şi la Eminescu*

acest simţ îşi dovedeşte mereu şi din belşug prezenţa. Poetul român şi poetul german sunt din aceeaşi familie spirituală, a romanticilor din naştere, familie în care încap individualităţi felurite în ce priveşte expresia şi chiar modul de viaţă şi de comportare, dar care toate se lasă purtate între lumină şi umbră şi scot din aceste mişcări contrastante poezia lor cea mai adâncă.

Alexandru PHILIPPIDE, Ceva despre „Floarea-albastră“*, în* „Caietele Mihai Eminescu“*, vol, II, Editura Eminescu, 1974, p. 12, 15—16.*

Eminescu a devenit stil naţional, enclavă în care ne ridicăm portretul spiritului nostru individual, tărâm cucerit în spiritualitate, de către efortul de gândire al unei naţiuni. Ziua lui de naştere tinde să devină sărbătoare a poeziei, aşa cum pentru portughezi sărbătoarea poeziei este naşterea lui Camões.

Nichita STĂNESCU, Pagini de jurnal*, în vol.* Fiziologia poeziei, Proză şi versuri 1957-1983*, Ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 413.*

Eminescu este, prin pluridimensionalitatea sa prismatică, un adevărat Aisberg. Scufundat cu o parte din bloc în apele începuturilor genetice ale lumii, înălţat cu o altă parte dincolo de lume, în infinitul plăsmuit de un Demiurgos închis astfel în sine încât „doar el aude plânsu-şi“, el rămâne încă — şi va rămâne o veşnicie! — un Necunoscut. Şi nu ne gândim, spunând acest lucru, numai la faptul că, intraţi în ultimul deceniu al secolului şi al mileniului, nu dispunem încă de o ediţie integrală a operei sale. Ne gândim mai cu seamă la odiseea receptării, la modul în care „aisbergul“ a fost explorat şi înţeles. Dacă e firesc ca să nu se poată cuprinde întregul bloc, mai puţin explicabile sunt perseverarea în îngustimea vederii, fixarea în clişee şi absolutizarea unor dimensiuni în defavoarea altora şi, bineînţeles, a întregului.

Desprins din calotele glaciare (hyperionice) ale spiritului şi mergând spre zonele calde ale sufletului, având reflexele astrale ale înseşi nemărginirii, aisbergul cunoaşte temperaturi diferite, este familiarizat cu categorii fundamentale ca Departele şi Adâncul, Cerescul şi Terestrul, Mişcarea şi Oprirea în loc. Aventura capitală în care se lansează este cea a Cunoaşterii. Cursele care îl aşteaptă sunt ştiute dinainte: o preştiinţă călăuzeşte paşii lui Eminescu, sensurile Vieţii (şi ale Morţii, fireşte) sunt descifrate încă înainte de a trăi ca atare. O intuiţie sigură, dacă nu o pre-intuiţie, covârşeşte fiinţa

eminesciană şi pre-determină gesturile hotărâtoare; o ardenţă tragică se conturează din fragedele sale începuturi când îşi înalţă ochii visători la steaua singurătăţii („Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,/ Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor...“) sau când descoperă pentru prima dată un gol ontologic în preajma sa („Dar poate... o! capu-mi pustiu cu furtune,/ Gândirile-mi rele sugrum cele bune.../ Când sorii se sting şi când stelele pică,/ Îmi vine a crede că toate-s nimică.// Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-şi cerne/ Ca prăzi trecătoare a morţii eterne...“). [...]

Fiinţa eminesciană se vede pusă, din începuturile sale firave, sub semnul întrebărilor existenţiale şi al Nimicului invadant. Aisbergul se mişcă întruna, cucerind nesăţios zonă după zonă între altitudinea glacială a spiritului şi apele calde ale Vieţii, dar mişcarea lui este vectorială şi împacă scufundarea cu înălţarea cutezătoare spre zori. Cum ai putea să-i determini cu exactitate valoarea numerică, unitatea de măsură şi direcţia, raza vectoare? Zadarul pândeşte rezultatul unei astfel de operaţiuni, aisbergul rămânând ceea ce este: un aisberg. O parte (care?) este mereu ascunsă de ochii noştri, fiinţa eminesciană, ca şi fiinţa în genere, neieşind nicicând în întregime în heideggerianul luminiş al revelării.

I s-a mulat, înainte de toate, o mască platoniciană de geniu înnăscut, prea puternic în a sa proprie fiinţă încât să-l fi abătut vreun contact cu contingentul de la drumul său firesc. Imaginea maioresciană este statică, apolinică, glacială; nepăsarea şi răceala hyperionică îi imprimă un caracter aspaţial şi atemporal. Eminescu este, după părerea lui Maiorescu, cu capul în norii unei idealităţi goale. Trăieşte deci în lumea ideilor generale şi coborârea în contingent, în lumea convenţională îi repugnă. Poetul se identifică în totul lui Hyperion: este esenţă pură, metafizică, setos de frumuseţea formelor perfecte şi afişând o seninătate abstractă. Masca platoniciano-schopenhaueriană a lui Eminescu respiră, în primul rând, impersonalitate. Întâmplările dinafară, mişcarea evolutivă nu mai contează: geniul se impune prin autodeterminare, printr-o „existenţă“ datorată propriei intuiţii şi voinţe.

Odiseea receptării cunoaşte două căi distincte: cea deschisă de critica estetică a lui Titu Maiorescu şi cea promovată de critica socialistă a lui Gherea. Punându-le faţă în faţă, D. Popovici întrezăreşte cu perspicacitate, în cunoscutele sale prelegeri universitare, limitele, exagerările, absolutizările; într-un cuvânt, chiar neputinţa de a cuprinde integral fenomenul prin fixarea într-o mentalitate sau prin căutarea obsesivă a unei faculté maîtresse, a unui ax structural. [...]

[...] Dar nu numai Oda (în metru antic) *vorbeşte pregnant despre existenţialismul structural al poetului: el este un poet al Fiinţei prin liniamentele esenţiale ale viziunilor sale.*

Într-un studiu fundamental Eminescu sau despre Absolut*, publicat în 1963 şi tradus în româneşte abia în 1990, cercetătoarea italiană Rosa del Conte distinge că, încă în cele mai fragede începuturi, mintea eminesciană este cutreierată de fantoma contradictoriului. În faţa Poetului se proiectează Timpul ca prim prag ontologic: fiind „omul afirmărilor vitale absolute, al deplinătăţii, omul eminescian este măcinat de destin şi de căutarea sensului existenţei; este omul care îşi pune fiinţa „în centrul lumii încoronat cu sori“ şi îşi proiectează „idealurile în infinit“. Este o proiectare în imens şi abstract a Fiinţei, în Timpul cosmic liniştit, dar şi în Timpul psihologic care-i marchează devenirea. Este, la Eminescu, un idealism ontologic care îngăduie o privire asupra realităţii obiective a Universului. Or, imaginea precisă a acestuia se dizolvă în valurile fumurii ale visului şi iluziei. E vălul uriaş al Mayei? Absolutul nu se poate identifica contingentului, fenomenului şi poetul stăruie mereu în această zonă tragică a imposibilităţii împăcării contrariilor. „... În această identificare a existenţei cu temporalitatea căreia i se contrapune Fiinţa drept ceva asupra căruia vremelnicia nu are nici o putere, stă modernitatea simţirii lui“ (ediţia română, p. 389). Tărâmurile, categoriile ontologice rămân în separarea continuă, zădărnicind eforturile de a pătrunde sensul existenţei. Astfel proiectează sugestiv Rosa del Conte drama fiinţială eminesciană: Dumnezeu se opune Omului, la fel cum Fiinţa se opune devenirii. Cum poate fi atins, în acest caz, Absolutul?*

Este o întrebare fundamentală care ne transferă în zona fenomenelor moderne ce ne promite o zare de nădejde: lumea valorilor. Eminescu s-a pătruns de valorile vieţii fiindcă a trăit intens în orizontul morţii.

Cartea Svetlanei Paleologu-Matta Eminescu şi abisul ontologic *(Editura „Nord“, Aarhus, 1989) îl raportează pe poetul român la fenomenologia lui Heidegger şi Husserl, ca şi la axiologia modernă, în special la Max Scheler, la care persoana se identifică spiritului în drumul lui spre Absolut. Raportările nu au nimic voit în ele; servesc doar ca argumente mai solide ale unei demonstraţii axiomatice. Eminescu se aliniază organic la postulatele filosofilor printr-o experienţă trăită, prin scufundarea reală şi cu toate consecinţele în abisurile fiinţei. Astfel, el nu doar prinde lumea în concepţie, ci o percepe ca totalitate a existenţei, pus sub semnul tragicului. El priveşte moartea în faţă ca dimensiune esenţială ce agită orizontul existenţial, plin de tainele indeterminării.*

Dorinţa vechilor greci de a concentra într-un singur individ toate forţele şi calităţile umane ducea la încarnare: un individ aparte poartă în

sine întreaga plenititudine a vieţii, în timp ce ceilalţi o posedă numai în măsura în care o contemplă la el. La greci, după cum observă Soren Kierkegaard, apare un raport inversat: zeul nu posedă el însuşi forţa pe care o reprezintă: indivizii, însă, beneficiază de ea prin faptul că se pun în legătură cu zeul.

Fenomenologii de tipul lui Heidegger văd tipul reprezentativ sau încarnat care domină lumea Fiinţei în Poet, fiindcă numai rostirea cântăreţului rosteşte Întregul nevătămat al existenţei de ordinul lumii care se rânduieşte în spaţiul interior al lumii inimii. Preaplinul existenţei îşi află izvorul în inima poetului, precum ne-o demonstrează atât Rilke, în Elegia a noua*, cât şi Eminescu, în* Povestea magului călător *în stele: „Pe creaţiuni bogate sufletul este domn".*

*Omul eminescian face, în fond, gesturile fiinţiale ale omului modern, care, aşa cum spune Heidegger, se impune pe sine în prim plan în încercarea de a se ridica, hyperionic, deasupra lumii, şi îşi asumă calitatea de stăpân ce domină prin ridicarea-deasupra. Eminescu, tip reprezentativ sau încarnat (cu conştiinţa de bard sau de geniu), având revelaţia destinului măcinător şi deschizător de pustii în preajmă („Viaţa-mi se scurge ca şi murmura/ Ce-o suflă-un crivăţ printre pustii/ Mă urc ca crucea pusă-n câmpii/ Şi de blesteme mi-e neagră gura") se întreabă, din fragedă tinereţe şi dacă pentru sufletul meu/ Nu-i loc aicea, ci numa-n stele" (*Amicului F. I.*) îşi punea, adică, problema raportării la Lumea fiinţei şi a locului său în ea, gândindu-se la o ridicare-deasupra hyperionică. Este marea temă existenţială a vieţii şi operei sale.*

*Eminescu depăşeşte realitatea obiectivă printr-o formă de viaţă superioară, cu adevărat spirituală, prin raportarea frecventă a gândirii la Fiinţa „nestrămutată" (de aceea, pentru el între moarte şi viaţă nu este o demarcaţie) „sub raza gândului etern". Visând şi gândind sub specie aeternitas, poetul vede sufletul şi lucrurile dincolo de cunoaştere, într-o dimensiune în care totul „scânteiază", îmbogăţind cosmosul. Astfel poetul transcende contingentul şi particularul, ajungând până la zona tensionată a spiritului unde intuieşte esenţialul, resacralizează Lumea, gândeşte Fiinţa în toate metamorfozele ei, punându-ne şi pe noi „pe acest drum al iluminaţiilor succesive, al devenirii şi al bucuriei acestei deveniri" (*Eminescu şi abisul ontologic*, „Nord", Aarhus, p. 249).*

Aşadar, un nou Eminescu apare din perspectiva raportului dintre existenţa umană şi existenţa în genere (George Munteanu), dintre eul eminescian şi legile universului (Theodor Codreanu), sau a modelelor cosmologice (I. Em. Petrescu). Întoarcerea la origini prin mit şi coborâre în preistoria dacică devine o aventură existenţială fundamentală, prin

care explorează adâncimile fiinţei. Nostalgia după începuturi, matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni şi latenţe, principiul feminin în toate manifestările sunt, după Mircea Eliade, categorii romantice majore ce nu depind de careva „influenţe“ dinafară, ci definesc poziţia esenţială a omului în Cosmos. Pădurea mitică este depozitară subconştientului colectiv, a corespondenţelor misterioase ce-l leagă pe om de o realitate psihică primordială în cadrul căreia el cunoştea integral şi simţea unitatea inseparabilă cu Lumea (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Eminescu înfăţişează un mit românesc, în imaginea mitică a Daciei zeii fiind „strămoşii“ dacilor, iar nemurirea apărând reprezentată ca o nemurire a „eroilor“ din raiul zânei Dochia (Eugen Todoran). Mitul eminescian duce, în mod obişnuit, la o paradigmă a armoniei, la o conjugare a tranzitoriului cu veşnicia; mişcarea în imaginar, dincolo de contradicţiile Eului, relevă o conştiinţă nu funciar tragică, ci patetică şi capabilă de a restructura lumea în consens cu proaspăta unitate primordială (C. Ciopraga).

Drumul către Fiinţă a lui Eminescu nu dovedeşte pur şi simplu o devenire oarecare, o devenire întru devenire, ci o devenire întru fiinţă, fiindcă se realizează la el un dialog dintre particular şi general, în care se constată că acesta din urmă nu poate prinde fiinţa aievea, după cum spune inspirat Constantin Noica în Sentimentul românesc al fiinţei.

Aisbergul eminescian este, dacă ne gândim la neputinţa noastră de identificare cu el, o paradigmă a însăşi Fiinţei care se deschide şi se închide succesiv prin alternanţa de lumini şi abisuri revelate. Pornind de la afirmaţia blagiană „Există „O idee Eminescu“, iar aceasta s-a zămislit sub zodii româneşti“), academicianul Mihai Drăgănescu vorbea şi despre existenţa unui Spaţiu Eminescu, constituit din întreaga operă de poezie şi gândire.

De acest spaţiu dispunem acum graţie trudei lui Perpessicius, Dimitrie Vatamaniuc, Petru Creţia, Aurelia Rusu, Oxana Busuioceanu.

Poezia română a secolului al XX-lea a rămas afiliată, prin spirit, tot acestei idei Eminescu şi acestui Spaţiu Eminescu: Nichita Stănescu considera că întreg contextul poetic al zbuciumatului veac poate fi pus sub semnul Odei *(*în metru antic)*, iar Grigore Vieru vede personalitatea lui Eminescu ca o cetate cu mai multe porţi, fiecare alegându-şi-o pe a sa.*

Fiindcă, aşa cum recunosc şi filosofii culturii (G. Uscătescu), căutarea fiinţei noastre, marea noastră regăsire ontologică, tot Eminescu ne-o face posibilă.

Cu Eminescu putem căuta nu pur şi simplu Fiinţa, ci plinătatea Ei.

Mihai CIMPOI, Personalitatea lui Eminescu: odiseea receptării.